

AZ ÁTVITT ÉRTELEM

Animációs életstratégiák a vasfüggöny mögött

Láng Orsolya
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem
Budapest, 2025

Doktori iskola vezetője:
Szalontai Ábel DLA, habil.

Témavezetők:
Fülöp József DLA, habil.
Iványi-Bitter Brigitta PhD

Tartalom

Kivonat.....	4
Tézisek	4
Abstract	5
Theses.....	5
1. Bevezetés	7
1.1. Módszertani pozíció és elemzési keret.....	7
2. Történelem és emlékezet	9
2.1. A történelem és emlékezet különbsége	9
2.2. A kulturális emlékezet és affektív emlékezet elméleti háttere	9
2.3. A kelet-közép-európai történelmi tapasztalatok.....	11
3. Regionális sajátosságok.....	13
3.1. Kelet-Közép-Európa mint kulturális és politikai entitás	13
3.2. Közös történelmi traumák, eltérő nemzeti értelmezések.....	14
4. Posztkolonialitás és tudásgyarmatosítás	14
5. A szerzői animáció mint mediális és emlékezeti forma.....	16
5.1. A szerzői animáció esztétikai, formai és affektív jellemzői.....	16
5.2. A mikrotrauma, testábrázolás, időkezelés mediális lehetőségei	17
5.3. Az animáció mint mnemopoétikus médium.....	18
6. Eltérések és hasonlóságok.....	19
6.1. Stúdiókontextus.....	19
6.2. Generációs különbségek.....	20
6.3. Tematikus és stilisztikai tipológiák	20
7. Szószedet az elméleti keretrendszer pontos értelmezéséhez.....	21
ESETTANULMÁNYOK.....	23
8. „Művészi sokszínűség – egységes társadalmi feladat”	23
9. A gyerekhang mint a kulturális emlékezet mediátora	25
9.1. Macskássy Katalin (1942 – 2008).....	25
9.2. Nekem az élet teccik nagyon (1977)	26
9.3. Ünnepeink (1984).....	29
9.4. Szoboszlai Péter: Gyerekek, szürke háttér előtt (1982).....	32
10. A forma mint emlékezeti lenyomat.....	36
10.1. Kovásznai György (1934 – 1983)	36
10.2. A monológ (1963)	36
10.3. A fény öröme (1965).....	40
10.4. Anima vérité	42
10.5. Julian József Antonisz (1941 – 1987).....	45
11. A kollázsfilm szubjektív poétikája.....	48
11.1. Reisenbüchler Sándor (1935 – 2004)	48
11.2. Poszthumán humanizmus	50
11.3. Walerian Borowczyk (1923 – 2006) és Jan Lenica (1928 – 2001)	53
11.4. „Tejet adtam inni egy hajnak, mert épp el kellett oltani szomjúságát”	54
11.5. Politikai elnyomás, poétikai szabadság	57
12. Klausztrófób balett.....	59
12.1. Orosz István (1951 –).....	59
12.2. Tudattalan rögválóság – rurális emlékezetpoétika	60
12.3. A társasház mint zárt világmodell	63
12.4. Társadalmi mozgásminták.....	67

13. A szabadság illúziói	69
13.1. Vasárnap (Pühapäev, 1977)	70
13.2. Lemezlovas (Diskžokej, 1980)	73
14. Periferikus dekonstrukciók	76
14.1. Reggeli a szabadban (Eine murul, 1987)	76
14.2. Szocreál pszichoanalízis	81
14.3. A háromszög (Kolmnurk, 1982)	85
15. Az erőszak poétikái – interpelláció, interiorizáció, invázió	87
15.1. Szoboszlay Péter (1937 –)	87
15.2. A fegyelmező architektúra modellje	88
15.3. Az önfegyelmezés dinamikája	90
15.4. Az elnyomottak inváziója – hatalmi fordulat	93
KONKLÚZIÓ	96
16. A kelet-európai szerzői animáció emlékezeti poétikái	96
FÜGGELÉK	98
Az elemzett filmek listája	98
Esettanulmányok az értelmezési sablon szerint	99
1. Macskássy Katalin: <i>Nekem az élet teccik nagyon</i> (1977)	99
2. Macskássy Katalin: <i>Ünnepeink</i> (1984)	100
3. Szoboszlay Péter: <i>Gyerekek, szürke háttér előtt</i> (1982)	101
4. Kovásznai György: <i>A monológ</i> (1963)	102
5. Kovásznai György: <i>A fény öröme</i> (1965)	103
6. Reisenbüchler Sándor: <i>Barbárok ideje</i> (1970)	104
7. Walerian Borowczyk – Jan Lenica: <i>A ház</i> (1958)	105
8. Jan Lenica: <i>Labirintus</i> (1962)	106
9. Orosz István: <i>Álomfejtő</i> (1980)	107
10. Orosz István: <i>Vigyázat, lépcső!</i> (1989)	108
11. Zbigniew Rybczyński: <i>Tango</i> (1981)	109
12. Avo Paistik: <i>Vasárnap</i> (1977)	110
13. Jiří Barta: <i>Lemezlovas</i> (1980)	111
14. Priit Pärn: <i>Reggeli a szabadban</i> (1988)	112
15. Igor Kovaljov: <i>A felesége egy tyúk</i> (1989)	113
16. Priit Pärn: <i>A háromszög</i> (1982)	114
17. Szoboszlay Péter: <i>Rend a házban</i> (1970)	115
18. Szoboszlay Péter: <i>Hé, te!</i> (1976)	116
19. Joško Marušić: <i>Halszem</i> (1980)	117
MESTERMUNKA	118
Nemi egyenlőtlenségek a rajzfilmgyártásban	118
A kifestőnő (szamizdat)	119
BIBLIOGRÁFIA	122
CURRICULUM VITAE	125
PUBLIKÁCIÓS JEGYZÉK	126
EREDETISÉGI NYILATKOZAT	129

Kivonat

Az animáció nem csupán egyéni kifejezésforma, hanem a kollektív emlékezet médiuma is – éppen ezért kulcsszereplő lehet abban, ahogyan egy régió a saját múltjáról gondolkodik. Közép-Kelet-Európa 20. századi kulturális örökségének szerves részét képezik a szerzői rövidfilmek. A disszertáció célja a kelet- és közép-európai szerzői animációk emlékezeti működésének feltérképezése, különös tekintettel a szovjet típusú diktatúra korszakának affektív tapasztalataira.

A vizsgálat központi állítása szerint ezek az animációs rövidfilmek nemcsak esztétikai formációk, hanem a régió kollektív múltjának érzéki és formai lenyomatai, amelyek a történelmi tapasztalat alternatív archiválására és újraérzékelésére képesek. Amellett, hogy az alternatív történetmesélésre látunk bennük példát, a kollektív emlékezet nem-verbális, érzéki újrendezését is lehetővé teszik – új fényt vetve arra, hogyan lehet ma a történelmet olvasni és újraértelmezni. Egy olyan politikai-kulturális térben, ahol az emlékezet hivatalos csatornáit gyakran cenzúrázva, torzítva vagy elhallgatva működtek, a történelmi trauma és a szocialista hétköznapi tapasztalata sokszor nem tematizálva, hanem mozgásformákban, térhasználatban, testábrázolásban vagy akusztikus atmoszférákban került kódolásra. Az animáció mint mozgóképes médium kivételes módon képes ezek érzéki újraaktiválására.

Kutatásom és mestermunkám során azt vizsgáltam, hogyan válhat maga a mozgás – az animáció legalapvetőbb építőeleme – az emlékezés eszközévé, és hogyan lehet feldolgozni egy olyan létélményt, amely nem volt nyíltan elbeszélhető, mégis mélyen beiródott a történelmi köztudatba.

Tézisek

1. A kelet- és közép-európai szerzői animációk nem választhatók el a régió történelmi traumáitól és kollektív tapasztalataitól. Ezek a filmek mediális emlékezeti helyekké válnak, amelyek affektív archívumként aktiválják újra a kollektív emlékezetet.
2. A szerzői animáció érzékenyebb médium a kelet-közép-európai történelmi tapasztalatok megjelenítésére, mint a populáris műfajok. Míg azok piaci megkötései, narratív sémái nem teszik lehetővé a komplex vagy ambivalens múltbéli tapasztalatok érzéki rögzítését, a szerzői animáció képes a mikrotraumák, az ideológiai elnyomás testbe írt hatásainak megformálására.
3. A szerzői animációs forma autonómiája lehetővé teszi az emlékezet torzulásainak, fragmentált vagy affektív szerkezetének vizuális artikulálását. E formai sajátosságok nemcsak esztétikai döntések, hanem az emlékezés működésének megfelelő stratégiák. A bennük megjelenő testábrázolás, a tér-idő kezelés és mozgásdinamikák mnemopoétikai jelentéshordozók.
4. A kelet-európai szerzői animációk olyan regionális vizuális poétikát alakítanak ki, amely szembe megy a nyugati reprezentációs normákkal. Ezek a művek dekolonizálják a vizuális kultúrát, eltérnek a klasszikus elbeszélőformáktól, és sajátos „emlékezeti nyelvet” hoznak létre a történelmi tapasztalat érzéki megközelítésére.
5. A szerzői animációk lehetőséget kínálnak a történelem kortárs újraértelmezésére: nem a múlt lezárását, hanem a vele való érzéki párbeszédet segítik elő. A jelenkori

néző saját testi és affektív válaszaival új viszonyt építhet ki a múlttal – így válik a szerzői animáció a történelmi emlékezet nyitott, reflexív médiumává.

Abstract

Animation is not merely a mode of individual expression, but also a powerful medium of collective memory. In this capacity, it plays a crucial role in shaping how a region reflects on its past. In Central and Eastern Europe, auteur animated short films form a vital part of 20th-century cultural heritage. This dissertation explores how these films function as affective memory practices, focusing on the everyday experience of life under Soviet-type regimes.

The central thesis argues that these animated shorts are not solely aesthetic constructs but sensory and formal imprints of a collective past—capable of archiving and reactivating historical experiences through non-verbal, embodied means. Beyond providing alternative narrative frameworks, they allow for the reorganization of collective memory through affective, visual, and rhythmic strategies—offering new ways to "read" and reinterpret history today. In a political-cultural environment where official memory channels were often censored, distorted, or silenced, the experience of historical trauma and socialist everyday life frequently found expression not through direct thematization, but through coded forms—such as gesture, spatial structure, bodily movement, and acoustic atmosphere. Animation, as a time-based visual medium, is uniquely suited to reactivating these suppressed layers of experience on a sensory level.

This research and accompanying master project explore how movement—the most fundamental structure of animation—can itself become a medium of memory. It examines how visual rhythm and bodily form can mediate historical experiences that were not openly articulated yet remain deeply embedded in the shared consciousness of the region.

Theses

1. Central and Eastern European auteur animations cannot be separated from the region's historical traumas and collective experiences. These films also function as media-based sites of memory. As affective archives, they reactivate collective memory through visual and sensory cues.
2. Auteur animation proves to be a more sensitive and effective medium for representing Central and Eastern European historical experiences than popular genres. While the latter are constrained by market demands and narrative conventions, auteur animation can articulate microtraumas and the embodied effects of ideological oppression.
3. The autonomy of auteur animation enables the visual articulation of memory's distortions, fragmented structures, and affective logic. These formal strategies are not merely aesthetic choices but correspond to how memory functions. Representations of the body, spatial-temporal arrangements, and movement dynamics in these works serve as mnemopoetic carriers of meaning.
4. Eastern European auteur animations develop a regional visual poetics that challenges Western norms of representation. These works decolonize visual culture by

departing from classical narrative models and constructing a unique “language of memory” grounded in the sensory perception of historical experience.

5. Auteur animation offers a framework for the contemporary reinterpretation of history—not as closure of the past, but as a sensory dialogue with it. Through bodily and affective responses, today’s viewers can establish new relations to the past, making auteur animation an open, reflective medium of historical memory.

1. Bevezetés

Mint vizuális kutató és gyakorló mozgóképes alkotó, számomra az animáció nemcsak médium, hanem emlékezeti forma. Kutatásom motivációja, elsődleges megfogalmazott kérdése, hogyan képes a mozgás (mint animációs alapstruktúra) emlékezeti funkciót betölteni. Mindezt konkrétan a hidegháború korszakát kiemelve, a közép-kelet-európai animációs filmművészetet vizsgálva teszem. Kutatásom fontos kiindulópontja, hogy a posztoszocialista állapot nem pusztán időben elhatárolható történelmi korszak, hanem olyan kulturális és affektív tér, amelyben a múlt ideológiája és érzülete nem záródott le, csak átalakult. Kérdés, hogyan lehet, lehet-e egyáltalán feldolgozni azt a múltat, amely nem volt teljesen látható, nem lehetett nyíltan megnevezni, tapasztalati szinten mégis minden nap jelen volt. Ezért beszélhetünk emlékezetstratégiákról: nem dokumentálásról, hanem vizuális túlélési technikákról.

A posztoszocialista emlékezeti tapasztalat nem kötődik nagy történelmi eseményekhez. A kelet-európai szerzői animációk egy olyan politikai-ideológiai közegben jöttek létre, amelyben az állami emlékezetpolitika határozta meg, mit lehet tudni, gyászolni vagy megnevezni. Az egyéni hang csak rejtett, kódolt vagy szubverzív formában szólalhatott meg. A nyugati animációs hagyomány – különösen az USA-ban – szórakoztatóipari, populáris és piaci logikát követett, a szerzői animáció pedig (pl. Norman McLaren, Caroline Leaf) inkább formai, technikai kísérletezésre koncentrált. A nyugati szerzői animáció gyakran explicit történetmesélésre épül, ahol a trauma vagy a múlt konkrétan megjelenik (pl. holokauszt, bevándorlás, családi emlék). A kelet-európai filmekben ezzel szemben a trauma nem tematizálódik, hanem formába íródik, nem eseményként jelenik meg, hanem ritmusként, térként, viselkedésmintaként. Ezzel olyan vizuális emlékezeti mezőt teremt, amely nem közvetlenül átélt élményeken alapul, hanem kulturálisan átöröklött, gyakran elfojtott indulatokon.

Disszertációmban nem a kelet-közép-európai animáció teljességre törekvő áttekintése a cél, hanem egy kvalitatív megközelítésű, elemző fókuszú kutatás, amelyben néhány kiemelt példa mélyebb vizsgálatán keresztül próbálom feltárni a régióra jellemző szerzői stratégiákat és traumakezelési módokat. Tudatosan nem törekedtem minden ország reprezentációjára – például az NDK animációs filmjeit nem vontam be az elemzésbe, mivel ezek gyakran didaktikusak, gegekre vagy klasszikus narratívára épülő formanyelvet alkalmaznak, ami kevésbé kapcsolódik ahhoz az absztrakt, mnemopoétikus és nem narratív megközelítéshez, amely érdekelt. A válogatás során előnyben részesítettem azokat a filmeket, amelyek kevésbé vannak jelen a szakirodalomban, és így új szempontokkal gazdagíthatják a szerzői animációról szóló diskurzust – ennek okán például nem foglalkozom Jan Švankmajer munkásságával sem. Céлом nem egy átfogó kanonizálás vagy felsorolás volt – arra kiválóan alkalmasak Giannalberto Bendazzi, Eleanor Cowen vagy Ülo Pikkov összefoglaló művei –, hanem a közös tematikai és formai struktúrák feltérképezése különböző országok kevésbé közismert filmjeiben.

1.1. Módszertani pozíció és elemzési keret

A kutatás kvalitatív, esettanulmány alapú módszertannal dolgozik, amelyben az animációs filmek vizuális tartalmának elemzése szoros kapcsolatba kerül az emlékezetkutatás fogalmaival és elméleti kereteivel. A dolgozat célja nem kvantitatív mérés vagy reprezentatív mintavétel volt, hanem olyan filmek kiválasztása, amelyek formai és tartalmi szempontból érzékeny példáit adják a kollektív, kulturális és affektív emlékezeti struktúrák működésének.

A válogatás során külön hangsúlyt kaptak azok az alkotók és művek, amelyek eddig kevés figyelmet kaptak a filmtörténeti és emlékezetelméleti diskurzusokban.

Az elemzés módszertani alapállása hermeneutikai és diskurzív: a filmek olvasata nem pusztán objektív tartalmi leírásra törekszik, hanem az értelmezést társadalmi, kulturális és esztétikai kontextusba helyezi. A vizsgálat elméleti és módszertani keretét több irányzat és fogalom alakította. Kiemelt szerepet kapott Jill Bennett affektív képolvasása, Marianne Hirsch utóemlékezet-elmélete, Astrid Erll mnemopoétikai formaelemzése, valamint Henri Lefebvre tér- és testelméleti megközelítése. Az elemzések így nemcsak a narratív struktúrákra, hanem a képi ritmusra, a testábrázolásra, a térkezelésre, az anyaghasználatra és a hangzásra is kiterjedtek. Ez a szempontrendszer lehetővé tette, hogy a filmek ne pusztán tartalmi reprezentációként, hanem érzéki és emlékezeti működésként kerüljenek vizsgálat alá. Az animáció ebben a keretben egyszerre jelenik meg vizuális médiumként, affektív archívumként és a társadalmi reflexió eszközeként.

Az esettanulmányok értelmezésében alkalmazott elemzési séma két szinten működött. Az első szint az elméleti keretezés, amely feltárja, hogy az adott film milyen emlékezeti fogalmak révén válhat olvashatóvá. A második szint a formaelemzés, amely azt vizsgálja, milyen vizuális és hangzó eszközökkel jön létre az emlékezet mediális lenyomata. Ez a rétegzett megközelítés biztosítja, hogy az elemzés ne merüljön ki az illusztratív példák leírásában, hanem a képi működés strukturális és érzéki logikáját tegye hozzáférhetővé.

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont a filmre
Marianne Hirsch	Vannak-e túlélő képek, affektív lenyomatok, utóemlékezet-örökség?
Astrid Erll	Milyen formai eszközök strukturálják az emlékezést (mozgás, idő, tér)?
Jill Bennett	Hogyan vált ki testi vagy affektív reakciókat a film látványa?
Annette Kuhn	Milyen kulturális kompetenciákat feltételez a dekódolás? Hogyan aktiválja a nézői emlékezetet?
Jan Assmann	Milyen kulturális emlék formálódik meg? Milyen kollektív emlékezetet közvetít?
Aleida Assmann	Hogyan működik a film affektív és mediális archívumként?
Pierre Nora	Van-e a filmben emlékezeti hely (tér, tárgy, gesztus)?
Henri Lefebvre	Milyen hatalmi vagy ideológiai terek jelennek meg? Hogyan van megszerkesztve a térélmény?

II. Forma és struktúra – érzéki elemzési rétegek

Formaelem	Megfigyelések a filmben
Térhasználat	Zárt, labirintikus, nyitott? Milyen hatalmi viszonyokat jelenít meg?
Testábrázolás	Groteszk, eltorzult, gépies? Milyen érzelmi vagy társadalmi szerepet tölt be a test?
Időkezelés	Lineáris, ciklikus, ismétlődő, kimerevített? Milyen történeti tapasztalatot közvetít?
Mozgásdinamika	Folyamatos, akadozó, gépies, repetitív? Milyen viszonyt teremt az időhöz/testhez/térhez?
Felületek / anyagszerűség	Textúra, rajzosság, karcolás, montázs? Milyen viszonyban van a traumatikus lenyomattal?
Hanghasználat	Zene, zöreij, beszéd, csend? Hogyan egészíti ki vagy ellenpontoszza a vizuális réteget?
Narratíva / elbeszélés	Van-e történet vagy formai szerveződés? Milyen érzéki-logikai ív jön létre?

2. Történelem és emlékezet

2.1. A történelem és emlékezet különbsége

A történelem egyszerre: történt múlt (események és cselekvések), elbeszélt múlt (narratív konstrukciók), emlékezett múlt (kollektív és kulturális emlékezet) és érzett múlt (affektív, testi, vizuális tapasztalat). A történelem komplexitása megköveteli a többszólamú, több nézőpontot integráló megközelítést, amely érzékeny az eltérő tapasztalatokra, emlékezetformákra és diskurzusokra. A történelmi folyamatok értelmezése nem redukálható egyetlen narratívára, hanem különböző elbeszélések és reprezentációk révén konstruálódik. Míg a történelem hagyományosan az események objektív, dokumentálható soraként jelent meg, addig az emlékezet a múlt szubjektív, fragmentált, sokszor érzéki tapasztalatát hordozza. A két fogalom közötti feszültség az utóbbi évtizedekben a kulturális emlékezet-kutatások révén termékeny párbeszéddé alakult, amelynek során a történelem nemcsak elbeszélt, hanem érzékelt és mediált múlttá vált.

A történelem ebben a megközelítésben nem csupán események kronologikus egymásutánjaként értelmezhető, hanem olyan kollektív tapasztalatok és emlékezetformák összességeként, amelyek mélyen befolyásolják egy-egy közösség kulturális és művészi önkifejezését. A kelet- és közép-európai szerzői animációk elemzése során a történelem fogalmát elsősorban kulturális emlékezetként, traumatörténetként és identitásképző tényezőként értelmezzük. E régió sajátos politikai-társadalmi kontextusa nem pusztán háttérként szolgál az animációs filmek értelmezéséhez, hanem alapvetően formálja azok tematikáját, stílusát és szimbolikáját is.

2.2. A kulturális emlékezet és affektív emlékezet elméleti háttere

Az emlékezés nem pusztán reprezentáció, hanem reprezentációs jog: ki beszélhet, milyen nyelven, milyen médiumban, és milyen kontextusban. „Aki uralja a múltat, az uralja a jövőt is; aki uralja a jelent, az uralja a múltat is.” – írja Orwell az 1984-ben, és ez a kelet-európai emlékezetpolitikákra különösen igaz. Aleida Assmann szerint a kultúrákban mindig párhuzamosan működik a felejtés és az emlékezés, sőt: a felejtés is strukturáló erejű¹. A társadalmak a múlt bizonyos elemeit eltávolítják a kulturális emlékezetből, nem pusztán az elfeledés véletlen folyamata révén, hanem a politikai hatalom stratégiáinak megfelelően, amelyek eldöntik, mi az, amit emlékezni érdemes, és mi az, amit el kell felejtetni. A filmtudomány területén belül a cenzúra esete jó példa a tároló és a funkcionális emlékezet mechanizmusainak illusztrálására, legalábbis akkor, ha egy film nem merül teljesen feledésbe, hanem egy adott történelmi ponton újra forgalmazásba kerül. A felejtés aktív módjával szemben a passzív módot a szándék hiánya határozza meg. Egy-egy történelmi korszak, mint a szocializmus ideje, intézményesen felejtetett el bizonyos traumatikus vagy rendszerkritikus tapasztalatokat – a hivatalos diskurzusban ezek nem jelenhettek meg. Assmann szerint minden emlékezethez szükség van médiumra: az animációra nyugodtan tekinthetünk úgy, mint a felejtés elleni vizuális ellenállásra, alternatív emlékezeti hordozóra. Míg a klasszikus értelemben vett archívum rögzít, tárol, rendszerez, az affektív archívum nem a rögzített igazságot tárja elénk, hanem a mobilizált tapasztalatot érzékíti át. Az affektív archívum mint kutatási keret lehetővé teszi, hogy ne csak a tartalom, hanem a forma szintjén is értelmezzük

¹ Lásd: Aleida ASSMANN, *Forms of Forgetting*, előadás, Castrum Peregrini, Amsterdam, 2014. okt. 27., Stichting Herengracht 401 (H401), <https://h401.org/2014/10/forms-of-forgetting/7584>.

az emlékezetet, a tér–test–mozgás viszonyrendszerét vizsgáljuk, és a trauma, elfojtás és kollektív emlékezet képi működését kutassuk.

A művészi emlékezetkultúra gyakran alternatív, „alulnézeti” elbeszélésként működik, amely nem illeszkedik a hivatalos történelmi diskurzusba. Számos trauma a kulturális emlékezet peremén maradt, mert nem vált „emlékmű-kompatibilissé”. A kommunikatív emlékezet élő tanúkra épül, így amikor ezek a visszaemlékezések elhalványulnak, a múltból való tudás átszáll az intézményekre, művészetekre, archívumokra. Ha Jan Assmann megközelítése felől nézzük, a keleti blokk animációs filmjei a szemünk láttára válnak a kommunikatív emlékezetből (élő, személyes, közvetlen) kulturális emlékezetté (tárolt, intézményes, rituálisan fenntartott)². Az általuk megörökített tapasztalat még nem intézményesült, nem vált történelemmé, hanem az interperszonális, társadalmi diskurzus része volt, és maradt sok esetben ma is. Olyan átmeneti zónát képeznek, amely kommunikatív emlékezetként született, de kulturális emlékezetként kezd funkcionálni – különösen a 21. századi újraolvasás során. Az atmoszferikus történetiség közérzetként közvetíti az adott korszak szorongását, apátiáját, mozgásképtelenségét. A történelmi referenciák a kollektív vizuális memória rétegeiben dekódolhatóak, amikor egy avatott néző belelátja saját megélt tapasztalatait. A kelet-európai szerzői animációs filmek így egyszerre működnek az élő emlékezés (kommunikatív), az intézményesült emlékezet (kulturális), és az érzéki nyomhagyás (affektív archívum) logikái szerint. Ugyanakkor Marianne Hirsch fogalmára támaszkodva az is kijelenthető, hogy a kelet-európai szerzői animációk túlélő képek (survivor images). Mint ilyenek, „segítenek kilépni a rögeszmés ismétlődésből is, mivel egyszerre ismerősek és mégis idegenek. Ily módon pedig a nézési viszonyt is újjáalakítják, amely, bár nem kijavítható, mégis talán újraképzeltető oly módon, hogy a törés a kezdetektől a része marad”³. Esetükben emlékezetstratégiákról, vizuális túlélési technikákról beszélhetünk.

A Pierre Nora által szerkesztett, háromkötetes tanulmánykötet, *Az emlékezet helyei* (*Les Lieux de Mémoire*, 1984-1992) termékeny keretet nyújt az animációk értelmezéséhez. Nora szerint⁴ a modern társadalmakban a történelmi emlékezet intézményesített formája visszaszorul, és helyét szimbolikus, emblematikus terek, tárgyak, formák veszik át, amelyeket a közösség újra és újra aktualizál. Ezek az emlékezeti helyek nem valódi helyszínek, hanem szimbolikus csomópontok, ahol a múlt és a jelen összeér – nem az eseményt, hanem a hozzá kapcsolódó élményt vagy jelentést hordozzák. Emlékezni csak úgy tudunk, ha van hozzá megfelelő eszközkészletünk. A felejtésre ítélt múlt ennek közvetítésével kerül be a történelmi emlékezet vérkeringésébe. A szerzői animáció, miáltal érzékelhetővé teszi a kor atmoszféráját és közérzetét, vizuális emlékezeti helyé válik. Mint szimbolikus vagy virtuális helyszín, nem csak az emlékezés és a kulturális vagy nemzeti kánon fenntartását szolgálja, hanem olyan csomópont, ahol az identitás megélhető, megerősíthető vagy újraértelmezhető. Ezek a filmek aktívan alakítják az emlékezetet, jelentésük pedig időről időre változhat a társadalmi kontextustól függően.

Noha ezek a filmek keletkezésük idején gyakran ellenkulturális, marginális nyelvet használtak, ma már társadalomtörténeti lenyomatként értelmezhetők. Az animációk az archiválódás folyamatában ugyan bekerülnek az emlékezeti intézmények rendszerébe, de

² Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas kultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999).

³ Marianne HIRSCH, *Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája*, ford. PINTÉR Ádám, szerk. SZÁSZ Anna Lujza és ZOMBORY Máté, *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*, (Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014), 185–213.

⁴ „Bárcsak emlékezetünkben élhetnének még, nem lenne szükség arra, hogy helyeket szenteljünk neki. Nem lennének helyek, mert nem lenne történelem által hordozott emlékezet. [...] Amióta nyom van, távolság és közvetítés, már nem az igazi emlékezetben vagyunk, hanem a történelemben.” Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*, ford. HAAS Lídia et al. (Budapest: Napvilág Kiadó, 2010). 14.

közben megőrzik érzéki és poétikus többletüket is – nem merevednek múzeumi tárgygyá, hanem élő archívumként⁵ működnek tovább. Aleida Assmann és Jill Bennett nyomán az emlékezeti médiumokat nem pusztán tárolóeszközként, hanem érzéki nyomhordozókként⁶ is értelmezhetjük. Az animáció ilyen módon nem elmeséli a múltat, hanem újrajátssza – nem kognitív módon közöl, hanem formai és emocionális rétegekben hat.

2.3. A kelet-közép-európai történelmi tapasztalatok

A kelet- és közép-európai szerzői animációk vizsgálata nem választható el a régió történelmi traumáitól és kollektív tapasztalataitól. A keleti blokk azon országok csoportja volt, amelyek a második világháború után a Szovjetunió politikai, katonai és gazdasági befolyása alá kerültek, és a hidegháború során a nyugati blokkal (NATO, USA, Nyugat-Európa) szemben álltak. Ezek az államok formálisan szuverének voltak, de politikai rendszerük, gazdaságuk és külpolitikájuk szoros összhangban állt a szovjet érdekekkel. A keleti blokk országai a hidegháború idején (kb. 1945–1990): Szovjetunió, Lengyel Népköztársaság, Csehszlovákia, Magyar Népköztársaság, Román Szocialista Köztársaság, Bolgár Népköztársaság, Német Demokratikus Köztársaság (NDK), Albánia (kezdetben a blokk része volt, de 1961 után elfordult a Szovjetuniótól, és később Kínához közeledett), Jugoszlávia (hivatalosan szocialista állam, de 1948 után kívül maradt a keleti blokkon, mivel Tito elutasította a szovjet irányítást, a nyugat és a kelet közötti sajátos harmadik utat képviselve).

A 20. század során Kelet- és Közép-Európa különösen intenzív és sűrű történelmi traumákat élt át, amelyek nemcsak a politikai rendszerekben, hanem a kollektív és egyéni emlékezet érzéki struktúráiban is mély nyomot hagytak. A régióban a történelem gyakran feldolgozatlan tapasztalatként van jelen, amely a mindennapi viszonyulásokban, kulturális kódokban és művészi reprezentációkban is megmutatkozik. Az egymást követő rendszerváltások, megszállások és identitásvesztések olyan sűrű történelmi szöveggel ruházták fel a térséget, amely sajátos kulturális önreflexiót kíván.

A korai kivándorlási hullámok (1905–1913) legtöbbször gazdasági nehézségekből fakadtak, és megbontották a közösségek integritását. Az identitásban problematikussá vált az otthonhoz, hazához, gyökerekhez való viszony. Több mint egymillió magyar hagyta el az országot ezekben az években, a visszavándorlók pedig kettős identitással, sokszor elidegenedve tértek vissza, magukkal hozva az otthontalanság tapasztalatát, amely később is meghatározó lesz a régió kulturális imaginációjában. Animációs példa: Orosz István: *Ah, Amerika!* (1984).

Az első világháború (1914–1918) következményei tovább mélyítették a kollektív bizonytalanságot: a nagy birodalmak felbomlása után új, instabil nemzetállamok jöttek létre, amelyek nemcsak politikailag voltak sebezhetőek, hanem kulturális identitásukban is. A Trianoni Békeszerződés Magyarország számára például nem csupán területi veszteséget, hanem pszichés megrázkódtatást is jelentett, amely hosszú évtizedekre meghatározta a történelmi emlékezet alakulását. Az első világháború emléke a „sebesült nemzet”, az „elveszett generáció” toposzán keresztül tovább élt a művészetekben, és a társadalmi test széttöredezésének szimbólumává vált. Animációs példa: Kovásznai György: *Monológ* (1963).

A második világháború (1939–1945), valamint a holokauszt traumája Kelet- és Közép-Európában nem csupán a zsidó és roma lakosság fizikai megsemmisítését jelentette, hanem az egész társadalom erkölcsi és identitásbeli megrendülését. A tömeggyilkosságok, a

⁵ Astrid ERLI, *Memory in Culture*, ford. Sara B. YOUNG (New York: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2011).

⁶ Aleida ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization* (Cambridge: Universal Press, 2011), Jill BENNETT, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Universal Press, 2005).

deportálások, a gettósítás, valamint a háború utáni elhallgatás kultúrája a kollektív büntudat, a szegény és a tagadás mechanizmusait aktiválta. A szovjet megszállás után bekövetkező újabb internálások, elhurcolások és sztálini megtorlások tovább erősítették a félelem és hallgatás spirálját, amely különösen érzékeny módon jelenik meg a szerzői animáció metaforikus és elvonatkoztatott képi világában. Animációs példa: Jan Lenica – Walerian Borowczyk: *A ház* (1958), Szoboszlay Péter: *Hé, te!* (1976).

A sztálini diktatúra és a kommunista rendszerek kiépülése a társadalmi kontroll újabb szintjét hozta el. A nyilvánosság szűkítése, a sajtó és művészetek cenzúrája, az állandó megfigyelés és besűgés nemcsak a gondolat szabadságát korlátozta, hanem a beszédhez, szöveghez, sőt a vizualitáshoz való viszonyt is radikálisan átalakította. A közlés rejtett, töredezett, ironikus vagy absztrakt formákban jelenhetett csak meg – ez tette a képi kifejezést, a rejtett jelentések egyik lehetséges médiumává. Animációs példa: Szoboszlay Péter: *Rend a házban* (1970).

Az 1956-os magyar forradalom és a lengyel felkelés, valamint a prágai tavasz leverése 1968-ban újabb elfojtott reményeket és kollektív csalódásokat szült. Ezek a történelmi események hivatalosan tabuvá váltak, de a trauma tovább élt – szimbolikus formákban, elhallgatott narratívákban, vizuális rejtjelezésben. Animációs példa: Orosz István: *Vigyázat, lépcső!* (1989), Reisenbüchler Sándor: *Barbárok ideje* (1970).

A megfigyelés és besűgás rendszere a társadalmat mélyen áthatotta, és a bizalmatlanságot az emberi kapcsolatok alapélményévé tette. A lehallgatások, jelentések, konstruált vádak nem csupán politikai nyomásgyakorlást jelentettek, hanem a privát szféra és a belső szabadság fokozatos felszámolását is. Az öncenzúra interiorizálása olyan kulturális mintázatokat hozott létre, amelyek máig érezhetőek. A nyelv széttöredezett, a kommunikáció rejtjelezetté vált, a trauma pedig a kulturális kifejezés rejtett alaprétégév lett. Animációs példa: Priit Pärn: *Reggeli a szabadban* (1984).

A '80-as évek eleji lengyelországi Szolidaritás-mozgalom, a szükségállapot és az ezt követő kettősség – a félig nyitott diktatúra és a kontrollált ellenállás – új típusú társadalmi viszonyokat teremtett, ahol az ellenállás nem nyílt formában, hanem ironikus, szimbolikus vagy rituális gesztusokban nyilvánult meg. Animációs példa: Zbigniew Rybczyński: *Tango* (1981).

A jugoszláv térségben a '80-as évek végére kibontakozó feszültségek – a nacionalizmus térnyerése, az elhallgatott etnikai sérelmek felszínre törése – már a Délszláv háború előtti kollektív idegfeszültséget jelezték. Ezek a törésvonalak már a jugoszláv szerzői animációban is kitapinthatóvá válnak, különösen azokban a művekben, amelyek groteszk, abszurd vagy mitologikus kódrendszerek révén reflektálnak a széthullás előérzetére. Animációs példa: Joško Marušić: *Halszem* (1980).

A kelet-európai animációs filmek vizsgálata során elkerülhetetlenül szembesülünk azzal a kérdéssel, hogyan lehet többféle történelmi trauma reprezentációját egymás mellett értelmezni, anélkül hogy azok jelentését relativizálnánk vagy elhomályosítsanánk. A disszertáció módszertani alapállása szerint nem a traumák súlyosságának összevetése, hanem azok mediális és esztétikai megformáltságának megértése a kulcs. A cél nem hierarchizálás, hanem annak feltárása, hogyan jelenik meg a különböző típusú műtfeldolgozás a filmnyelv szintjén. Ezek a tapasztalatok egymással egyidejű, egymást keresztező kulturális narratívákban jelennek meg, nem kioltják, hanem értelmezik egymást.

3. Regionális sajátosságok

3.1. Kelet-Közép-Európa mint kulturális és politikai entitás

A „Közép-Kelet-Európa” kifejezés sosem volt önazonosító fogalom, hanem geopolitikai és ideológiai elnevezés, amelyet sokáig mások ruháztak rá a térségre: Habsburgok, a Szovjetunió, majd az EU-n belül is az „újonnan csatlakozók” homogén blokkjaként jelent meg. Ugyanakkor Czesław Miłosz (*A rabul ejtett értelem*, 1953), Danilo Kiš (*Borisz Davidovics síremléke*, 1976), Konrád György és Szelényi Iván (*Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*, 1978) vagy Milan Kundera (*Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája*, 1983) írásai óta létezik egy reflexív önértelmezési hagyomány, amely szerint ez a térség nem csupán geopolitikai, hanem kulturális entitás is – gazdag, többnyelvű, traumatikus, sokféle birodalomhoz tartozott, de soha nem olvadt bele egyikbe sem teljesen. Országai különböző birodalmi rendekhez tartoztak, gyakran egymással szemben álló narratívákkal, és ez más típusú kolonialitás- és elnyomásélményeket eredményezett. A régió nem egynyelvű és nem egynemzetű: minden országban kisebbségek élnek, sok esetben etnikai és nyelvi határok metszik egymást. Az sem véletlen, hogy a 20. században ebben a régióban zajlottak le Európa legdrámaibb, történelmi jelentőségű eseményei: a magyar 1956, a csehszlovák 1968, a lengyel 1956, 1970 és 1980-81 – vagyis a közép-európai felkelések sorozata. „Közép-Európa nem egy állam, hanem egy kultúra, vagy ha úgy tetszik, egy sors. Határai képzeletbeliek, és minden egyes új történelmi helyzetben újra kell rajzolni őket”⁷.

Milan Kundera *Az elrabolt Nyugat, avagy Közép-Európa tragédiája* című esszéjében (amely magyarul 1984-ben jelent meg szamizdatban) amellett érvel, hogy Kelet-Közép-Európa – történelmi, kulturális és gondolkodásbeli szempontból – nem tekinthető a „Kelet” részének. Inkább a Nyugat organikus része, amelyet a második világháború után politikai erőszakkal szakított el a Szovjetunió, s amelynek bekebelezését a Nyugat passzívan szemlélte, sőt, külpolitikai kompromisszumként kezelte. Kundera értelmezésében a régió nemcsak földrajzi, hanem történelmi és identitásbeli határzónaként jelenik meg: elrabolt területként, amely se nem teljesen Kelet, se nem teljesen Nyugat – mégis mindkettőhöz viszonyul. Az *elrablás* kifejezés posztkolonialista értelmezésben a nyugatias identitású régió gyarmatosítását jelenti a keleti hatalom által. A kelet-közép-európai országok helyzete ebben az értelmezésben periférikus és másodrendű régióként jelenik meg, amely mind a nyugati modernitás, mind a szovjet birodalmi dominancia szorításában formálódott.

Kundera hangsúlyozza, hogy a kis nemzetek történelme a túlélés története („a kis nemzeteknek a kultúra a létük záloga”), akik gyakran idegen birodalmak fennhatósága alatt léteznek, és kultúrájuk révén próbálják megőrizni identitásukat. Az olyan animációs műhelyek, mint a Pannónia, a Krátký Film vagy a Zagreb Film, ahol a grafikai formanyelv, a narratív szabadság és a látásmód is a kollektív emlékezet és túlélés médiumává vált, a nyelvi-kulturális dominancia elleni harc fellegvárai voltak. Az irodalom, a népi hagyományok, a vizuális kultúra sajátos univerzumokon belül fejlődtek, és az identitás gyakran ezekhez kötődik, nem pedig egy régióhoz. Ez a diverzitás lehetetlenné tesz egy homogén kulturális blokkot. A térség egy „posztszocialista kaleidoszkóp”, ahol a hasonlóságok mellett a különbségek termékeny feszültséget hoznak létre. A művészetek gyakran épp ezeket a különbségeket, egymásnakfeszüléseket tematizálják, és paradox módon pont ezáltal teremtnék közös kulturális nyelvet.

⁷ Milan KUNDERA, *Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája*, ford. BÍRÓ Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2022), 69.

3.2. Közös történelmi traumák, eltérő nemzeti értelmezések

Bár a hidegháború idején ez a térség a Nyugat szemében homogén entitásként, az ún. keleti blokként jelent meg, a rendszerváltások eltérő történelmi ritmusai és politikai körülményei különböző irányú fejlődési utakat eredményeztek. Ennek következtében ma már a régió kulturális és politikai térképe is sokkal széttartóbb, különösen a Nyugathoz való viszonyulás tekintetében, amely azonosulás, kritikusság vagy távolságtartás formáját is öltheti. A kolonialitás fogalmának értelmezése éppen ezért Közép- és Kelet-Európában nem egységes: míg egyes szereplők a nyugati kulturális és gazdasági dominancia veszélyétől tartanak, mások a keleti – elsősorban orosz vagy posztszovjet – befolyástól határolódnak el, megint mások saját történelmi múltjukkal, identitásuk bizonytalanságával küzdenek.

Ez az identitásbeli sokféleség az emlékezetpolitikákban is megjelenik: az egyes nemzetek más és más történelmi narratívákat helyeznek előtérbe – ki a kommunista elnyomást, ki a fasiszta rendszerrel szembeni ellenállást, mások a nemzeti függetlenségi küzdelmeket emelik ki. Noha a térség ma nem alkot egységes kulturális tömböt, mégis léteznek olyan közös történelmi tapasztalatok, amelyek mentén regionális öntudat formálódhat. Ilyenek például a traumatikus történelmi események (háborúk, megszállások, diktatúrák), a kisállami létből fakadó tapasztalatok (a nagyhatalmaktól való függés és geopolitikai kiszolgáltatottság), a Nyugat iránti ambivalens viszony (mint vágyott centrum és egyben fenyegető dominancia), valamint a kulturális sokszínűség és az alternatív, kritikus művészeti gyakorlatok jelenléte, amelyek gyakran tematizálják e kríziseket.

4. Posztkolonialitás és tudásgyarmatosítás

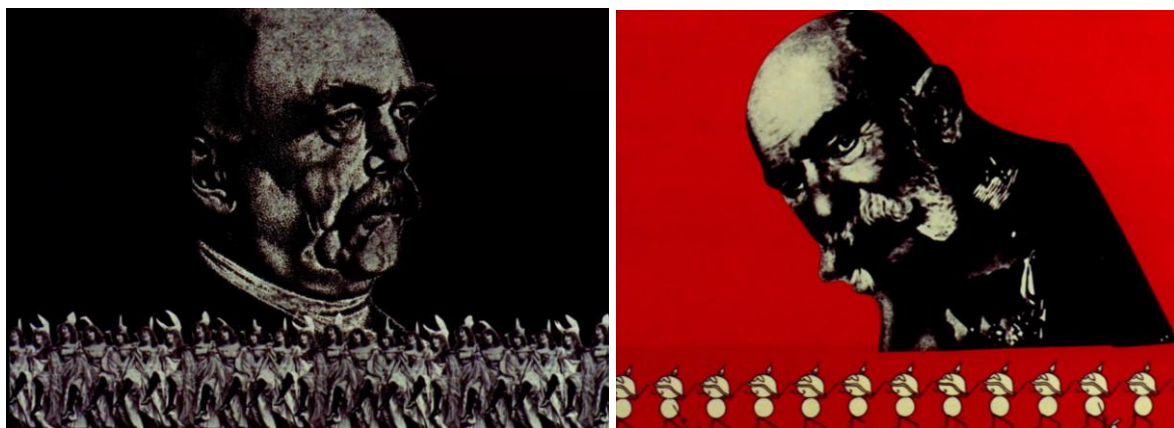
A posztkolonialista nézőpont alkalmazása a kelet-európai animációk vizsgálatában nem csupán elméleti kiterjesztés, hanem kritikai gyakorlat is: rávilágít arra, miként íródik be a hatalom, a másodrendűség és a társadalmi hierarchia a vizuális formanyelvbe. A posztkolonializmus mint elméleti keretrendszer azokra a tartós hatalmi viszonyokra irányítja a figyelmet, amelyek a gyarmatosítás utáni korszakban is fennmaradtak – nem katonai, hanem kulturális, gazdasági és tudásbeli szinten. A posztkolonialista értelmezés érzékenyíti a befogadót a periférián alkotók vizuális struktúráira, és segít megérteni, hogyan épül be a kulturális kisebbség a formai nyelvbe, hogyan képes az a „másodrendűség” traumáját ellen-narratívává formálni. Fontos, hogy ne csak formailag és esztétikailag értelmezzük ezeket az alkotásokat, hanem dominancia-szerkezetekként is.

A kelet-európai kulturális emlékezet az elmúlt három évtizedben fokozatosan kezdte tematizálni saját episztemológiai alávetettségét – azt a folyamatot, amelyet a dekolonialista elmélet tudásgyarmatosításként (Epistemological Colonialism) ír le⁸. A fogalom arra a mély struktúrális erőszakra utal, amely során a globális és európai diskurzusok hierarchikus tudásrendbe szervezik a régió tapasztalatait, és a nyugati normákat univerzális tudásként állítják be. Ez a hierarchia eleve leértékeli a helyi közösségek tudásformáit. A tudásgyarmatosítás nemcsak a tudományos intézményrendszerben, hanem a kulturális reprezentációban is működik. A dekolonialitás kiindulópontja, hogy a modernitás és a kolonialitás nem elválasztható egymástól. Míg a nyugat-európai történelmi tudat a modernitást az emberi fejlődés és szabadság ívének tekinti, a dekolonialista szerzők hangsúlyozzák, hogy

⁸ Dorota KOŁODZIEJCZYK és Siegfried HUIGEN, „East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial: A Critical Introduction”, in *East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial in the Twentieth Century*, szerk. Dorota KOŁODZIEJCZYK és Siegfried HUIGEN, Cambridge Imperial and Post-Colonial Studies (Cham: Palgrave Macmillan, 2003).

ez a gyarmatosító logikával és a tudás erőszakos monopolizálásával járt együtt⁹. Ebben a keretben Kelet-Európa nemcsak politikai értelemben volt periféria, hanem a tudásrendszerek szintjén is másodrendű helyre került. A régió tudományos, kulturális és művészeti önreprezentációja csak akkor nyert legitimitást, ha illeszkedett a nyugati diskurzusokhoz. A posztszocialista művészet – beleértve az animációs filmeket is – gyakran azzal a kihívással szembesül, hogy a nyugat számára értelmezhetővé kell tenni saját történeti és traumatikus tapasztalatait. A keleti blokk múltja így gyakran egzotikus, abszurd vagy poszttraumatikus díszletként jelenik meg – nem a saját belső logikája és poétikája mentén. Ezt a kényszert Madina Tlostanova „kulturális fordítási trauma” néven írja le¹⁰.

A gyarmatosító hatalmakhoz hasonlóan a szovjet típusú diktatúra is hierarchikus tudásrendszert¹¹ állított fel, kultúrakényszert gyakorolt, valamint politikai és gazdasági függést teremtett a centrum-periféria (Moszkva – Kelet-Európa) logikája mentén. Ebben az ideológiai és intézményi struktúrában a tudás értékét és érvényességét politikai és ideológiai alapon határozták meg, a tudósok mozgástere is a hatalom által kijelölt keretek között maradt. A marxizmus-leninizmus volt az egyetlen tudományos világnézet, amely meghatározta, mit tekintettek érvényes tudásnak, míg más nézeteket (pl. nyugati szociológia, pszichológia, pluralista elméletek) elutasítottak. A kutatási témák, az intézmények felépítése és a tudományos karrier is pártközpontú döntéseken múltak, nem piaci vagy szakmai verseny alapján alakultak. A tudásgyarmatosításra adott egyik kritikai válasz az ún. *delinking*, vagyis az intellektuális leválás stratégiája. Walter Mignolo hangsúlyozza, hogy a *delinking* nem csupán tartalmi váltást jelent, hanem egy radikális módszertani elmozdulást is: újragondolja, hogyan mintázódik a tudás, milyen nyelvet, szemléletet, narratívát használunk – azaz hogyan válhatunk aktív szereplőivé egy dekolonális tudásszerkezet újrateemtésének¹². A kelet-európai animációk ebből a megközelítésből is olvashatók, mivel lokális emlékezeti pozíciókat építenek ki, episztemológiai kihívást intézve a globális tudásformák felé. Ez az esztétikai forma nem pusztán reflektál, hanem ellenáll a globális normák beemelésének. A vizuális leválás lehetőséget ad arra, hogy a filmek nem alárendeltként, nem a rendszer termékeként, hanem szuverén emlékezeti térként jelenítsék meg Kelet-Európát.



Kovácsnai György: *A monológ* (1963)

⁹ Aníbal QUIJANO 1991-ben vezette be a hatalom gyarmati jellegének fogalmát. Később több szövegben is kifejtette ezt az elképzelést, többek között a „Coloniality of power and social classification” címűben (in *Journal of World-Systems Research* 6.2., 2000), 342–386.

¹⁰ Madina TLOSTANOVA, „Chapter two. Decolonial Aesthetics and Post-Soviet Art”, in *What Does It Mean to Be Post-Soviet?: Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire* (New York: Duke University Press, 2018), 33–64.

¹¹ KRAUSZ Tamás és SZIGETI Péter, szerk. *Államszocializmus. Értelmezések – viták – tanulságok* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007), KISS Arthur: *Szocializmus és demokrácia* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1988).

¹² Walter D. MIGNOLO, „Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of de-Coloniality”, in *Cultural Studies* 21, no. 2–3 (március 1, 2007), 449–514.

5. A szerzői animáció mint mediális és emlékezeti forma

5.1. A szerzői animáció esztétikai, formai és affektív jellemzői

A szerzői animációk fő ismérve, hogy hangsúlyosan érvényesül bennük az alkotójuk látásmódja, egyéni stílusa és kifejezőmódja, szemben a nagyipari, profitorientált animációs produkciókkal. Ezek a művek gyakran kísérleti technikákkal dolgoznak, elrugaszkodnak a hagyományos narratívától, és sokszor filozófiai, politikai vagy társadalmi kérdéseket vetnek fel. Jellemzően független, alacsony költségvetésű formában készülnek, és elsősorban felnőttekhez szólnak. Mivel a profitorientált filmek kénytelenek a piaci elvárásoknak eleget tenni, a szélesebb közönség igényeihez igazodnak: biztonságos, jól érthető narratívákat, esztétikai konvenciókat és könnyen fogyasztható tartalmakat kínálnak. Ezzel szemben a szerzői animáció kockázatot vállal mind tartalmát, mind formáját tekintve. Mivel az animációt – különösen a rövidfilmet – gyakran gyermekműfajnak vagy ártalmatlan kísérleti műfajnak tekintették, a cenzúra figyelme ritkábban irányult rá, ezáltal a szerzők nagyobb formai és gondolati szabadságot élvezhettek. Ez a sajátos láthatatlanság tette lehetővé, hogy az animáció érzékenyen és árnyaltan reagáljon a hatalmi jelenlét mindennapi tapasztalataira – az elnyomás, a megfigyelés, a hallgatás és az öncenzúra mechanizmusaira.

A szerzői filmek gyakran álomszerű, szürreális vagy absztrakt eszközökkel jelenítik meg a történelmi traumát. Ez különösen alkalmas az elfojtott vagy feldolgozatlan élmények megjelenítésére. Az alkotók szubjektív tapasztalatai révén a múltnak olyan aspektusai jelennek meg, amelyeket a hivatalos történetírás elhallgat, elfojt vagy leegyszerűsít. Mivel belső művészi készletnek és személyes reflexiónak engedelmesskednek, képesek érzékenyebben, árnyaltabban és kritikusabban reagálni a történelmi és társadalmi folyamatokra, mint a piaci elvárásoknak engedelmesskedő filmek. A vizuális és narratív kísérletezés sokszor maga is tükrözi a kor világérzékelését – a fragmentáltság, az idő- és térkezelés, a testábrázolás módjai mind tűnethordozói egy történelmi korszak lelkiállapotának. A személyes élmény fokozatosan alakul át mediális formává, majd kollektív rezonanciát keltő emlékezeti struktúrává. A formai transzformáció teszi lehetővé, hogy a néző – akár kelet-európai, akár nyugati háttérrel – ne konkrét történetként, hanem érzelmi struktúraként és emlékezeti lenyomatként érzékelje a látottakat.

A kelet-európai szerzői animációs filmek gyakran lemondanak a hagyományos, lineáris narratíváról, és helyette inkább egy affektív narratívát választanak. A klasszikus narratíva szerkezete alapvetően lineáris és ok-okozati logikára épül. A történetnek világos íve van: kezdet, középpont és lezárás határozza meg a cselekmény alakulását. Az időkezelés előrehaladó, kiszámítható, az események egymást követő sorrendben bontakoznak ki, céljuk pedig a konfliktus megoldása és a narratív lezárás. A szereplők ebben a modellben pszichológiailag motivált karakterekként jelennek meg: döntéseik, fejlődésük és belső konfliktusaik mozgatják a történetet. A térkezelés realista: a film valóságutánozó teret teremt, amely biztosítja a néző térbeli tájékozódását, és megőrzi az idő és tér egységét. A narratív dinamika világosan követhető: egy probléma jelenik meg, amelyet konfliktus követ, végül pedig egyfajta megoldással zárul. A kép és a történet viszonya egyértelmű: a kép illusztrálja vagy megerősíti a történetet, segíti a narratív érthetőséget. A hanghasználat főként dialógusokra és információt hordozó hangokra épít. A párbeszéd célja a cselekmény előrehaladása és az expozíció. Ennek megfelelően a klasszikus film kognitív nézői pozíciót kínál: az értelmezés a racionalitás, a logikai követés és a karakterekkel való azonosulás szintjén működik.

Ezzel szemben az affektív narratíva alapvetően töredezett, nyitott vagy körkörös szerkezetet követ. Az időkezelés gyakran ismétléseken, időhurkokon, megszakításokon vagy szimultaneitáson alapul – nem a történet előrehaladása, hanem az idő emocionális megélése a

hangsúlyos. A szereplők gyakran elidegenített testek, típusok, absztrakt vagy metaforikus figurák. Nem belső narratív fejlődésen mennek keresztül, hanem inkább az affektív állapotok – traumák, érzések, mozgásminták – hordozóivá válnak. A tér használata szintén radikálisan eltér: torzított, szimbolikus vagy labirintusszerű terek jelennek meg, amelyek gyakran a trauma, az emlékezés vagy a szorongás érzéki leképezései. A narratív dinamika itt nem előrehaladó, hanem elakadó, ismétlődő, fragmentált. A történet gyakran nem oldódik fel, hanem a hiány, az elhallgatás vagy a körkörös tapasztalatát közvetíti. A kép nem a történetet kíséri, hanem maga válik történetté: érzéki és metaforikus jelentéshordozó. A hanghasználat nem a párbeszédre alapszik, hanem zajok, zörejek, hangtextúrák és hangtömbök érzéki hatásmechanizmusára épít. Ezek nem információt közvetítenek, hanem a nézőt testi-affektív szinten mozgósítják. A nézői pozíció tehát nem azonosuláson vagy kognitív követésen alapul, hanem érzéki rezonancián, bizonytalanságon és az értelmezés testi aktusán – a befogadás affektív, nem pedig racionális módon történik.

5.2. A mikrotrauma, testábrázolás, időkezelés mediális lehetőségei

A történettudományban használatos különböző emlékezeti gyakorlatok, emlékezetpolitikai megközelítések gazdagíthatják az értelmezést – különösen, ha a kelet-európai animáció tapasztalati, szubjektív és affektív rétegeit kívánjuk feltárni. Lehetővé teszik az érzékenyebb, nem narratív, nem tematikus megközelítést, miközben intermodális olvasatokat kínálnak. Luisa Passerini¹³ olasz történész és oral history kutató a hetvenes évektől kezdve kérdőjelezi meg azt a történetírást, amely csak intézményi, politikai vagy kollektív szinten értékeli az emlékezést. Ehelyett a múlt érzéki, affektív és fragmentált lenyomataira fókuszál, amelyek a testbe íródnak, és gyakran nem verbalizálhatók. Ezt az elméletet nevezhetjük mikrotörténeti vagy szubjektív emlékezetpoétikának, amely nem az eseményt, hanem az érzést, a tapasztalatot archiválja. A szerzői animáció mikrotörténetek révén egyéni élményeket transzformál kollektív tapasztalattá – nem általánosítással, hanem affektív átélhetőséggel.

A traumatikus emlékezet kutatása során a pszichoanalitikus és kulturális traumaelméletek általában egyszeri, kataklizmatikus események – például háborúk, genocídiumok, diktatórikus elnyomás – emlékezetének feldolgozására koncentrálnak. Azonban a kelet-európai animációs filmek gyakran nem közvetlenül a nagy történelmi eseményekre reflektálnak, hanem azok maradványstruktúráira: az apró, ismétlődő, nehezen lokalizálható élményekre, amelyek a hétköznapi életben rögzülnek. Ezekre a mikrotrauma fogalma nyújt értelmezési keretet. A mikrotrauma azokra az alig észlelhető, de ismétlődő pszichés vagy testi benyomásokra utal, amelyek hosszú távon beépülnek a szubjektum identitásába és világérzékelésébe, így alkotva meg az utóemlékezet (*postmemory*) mediális terét. Marianne Hirsch utóemlékezet-elmélete a vizuális kultúra és a mozgóképes narratíva emlékezeti szerepére hívja fel a figyelmet: „Az utóemlékezet a kulturális, vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szülők tapasztalatához való viszonya, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a felnövekvésüket végig kísérő elbeszéléseken és képeken keresztül »emlékeznek«, miközben ezek mégis olyan erősek és monumentálisak, hogy saját emlékeket is képesek generálni.”¹⁴ Eszerint azok a képi médiumok, amelyek nem közvetlenül, hanem az utódgenerációk imaginatív részvételén keresztül kapcsolódnak a múlthoz, képesek affektív, transzgenerációs emlékezetet létrehozni. Az animáció médiuma kiemelten alkalmas a nehezen verbalizálható, testi-affektív nyomok megformálására, mivel képes érzékeltetni a szubjektív

¹³ Luisa PASSERINI, *Fascism in Popular Memory: The Cultural Experience of the Turin Working Class* (Cambridge: University Press, 1987).

¹⁴ Marianne HIRSCH, „Talált képek...”, 190.

és a konceptuális tér-idő tapasztalatot. Jill Bennett¹⁵ az emlékezet és vizualitás kapcsolatában bevezeti az affektív tanúságtétel fogalmát: eszerint a néző nem a tartalmat értelmezi, hanem érzékenyen reagál a látottakra. Ez lehetővé teszi, hogy az emlékezés ne az azonosulás, hanem a rezonancia révén jöjjön létre. Az animációk ebben az esetben nem a néző tudatában válnak egy poszttraumatikus emlékezeti mezővé, hanem a formai struktúrák révén elsősorban a testében.

A posztkoloniális elmélet felhívja a figyelmet arra, hogy a hatalom nemcsak rendőrségi brutalitásban vagy háborús elnyomásban manifesztálódik, hanem mikroszinten – nyelvi, térbeli, időbeli szabályozásként is működik. Az olyan jelenségek, mint megfigyelés, sorbanállás, besúgás, lakótelepi izoláció nem mikrotraumák, hanem hétköznapivá vált erőszakformák. Ez a strukturális mikroerőszak normalizálja az alárendeltséget, testi automatizmusokban rögzül, és a vizuális kultúra mediális formáin keresztül újratermelődik. A mikrotrauma és mikroerőszak együtt képezik azt az értelmezési keretet, amely révén az animációk elemzése nem pusztán a múlt reprezentációjává, hanem a hatalmi viszonyrendszerek formai kritikájává válik. A traumák nem viszonyíthatók egymáshoz, mert mindegyik kontextushoz kötött; különböző történelmi tapasztalatok különböző típusú emlékezeti és affektív lenyomatokat hoznak létre. Az animációs filmek érzékeny médiumként képesek közvetíteni az egymás mellett élő emlékezetformákat – és így hozzájárulnak egy sokhangú, nem hierarchikus emlékezetkultúra kialakításához.

5.3. Az animáció mint mnemopoétikus médium

A kelet-európai szerzői animációk vizsgálata során újra és újra visszatérő kérdés, hogy az alkalmazott formanyelvi eszközök vajon tudatos stiláris döntések, vagy inkább emlékezeti kódok, lenyomatok. Ez a kérdés nem csupán stilisztikai, hanem emlékezetpoétikai természetű is, és szoros összefüggésben áll a kollektív múlt reprezentálhatóságával. Sokszor nehéz elválasztani a puszta formanyelvi újításokat attól, amit affektív, poszttraumatikus kényszerként értelmezünk. A szerkezeti fragmentáltság vagy bármiféle formai torzítás például lehet modernista formai törekvés, de a trauma strukturális megfelelése is. Nem minden torz test trauma, de minden testmozgásban és vizuális ritmusban hordozott feszültség olvasható emlékezeti poétikaként is, ha a kontextus erre nyitott. Az értelmezés kulcsa itt a befogadói olvasat érzékenysége, valamint a társadalmi-történelmi kontextus ismerete. Az affektív poétikában az esztétikai forma nem fedi el, hanem hordozza, közvetíti a társadalmi-traumatikus lenyomatokat. Értelmezésükben kulcsfontosságú szerepet játszik a mnemopoétika, amely az emlékezet poétikai, formai és érzéki struktúráit vizsgálja. Astrid Erll¹⁶ médiumspecifikus emlékezeti működés-elemzéseiben elsősorban audiovizuális művek narratívájának elemzése helyett azt vizsgálja, hogyan hoznak létre emlékezeti tereket és affektív szerkezeteket. Ez az, amit Jill Bennett affektív tanúságtételnek nevez: a műalkotás lehetőséget kínál arra, hogy a néző affektív viszonyba kerüljön egy nem közvetlenül megtapasztalt múltbéli eseménnyel. A posztiszocialista régió animációs filmjei kifejezetten alkalmasak az affektív narratíva formálására, mert a múlt nyílt, történelmi elbeszélése sokáig nem volt hozzáférhető, az elhallgatás, a hiány képezte az emlékezet nyelvét. A feladat nem az, hogy egységes múltképet rekonstruáljunk, hanem az, hogy a formákban működő emlékezeti

¹⁵ Jill BENNETT, *Empathic Vision...*

¹⁶ „Fictional media, such as novels and feature films, are characterized by their power to shape the collective imagination of the past in a way that is truly fascinating for the literary scholar (and somewhat alarming for the historian).” Astrid ERL, „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”. In: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, szerk. Astrid ERL és Ansgar NÜNNING. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. 389–398.

rétegeket azonosítsuk – és megmutassuk, milyen képi logikával tud az animáció emlékezni arra, amit más médiumok nem tudnak elmondani.

Felvetődik a kérdés: miként képes egy absztrakt művészeti alkotás történetileg konkrét eseményekre utalni? Az absztrakció elsődleges jellemzője ugyanis éppen a történeti referencialitás látszólagos felfüggesztése – hiányoznak belőle az explicit ikonográfiai elemek, a meghatározható tér- és időbeli koordináták. Ennek ellenére az absztrakt vizualitás érzéki, formai és affektív szinten mégis képes történelmi tapasztalatokat közvetíteni. Az elemzés során négy alapvető formai-emlékezeti működésmód különíthető el. Az első a testpoétikai stratégia, amelyben az animáció nem csupán ábrázolja, hanem érzékileg testesíti meg az emlékezést: a test torzulása, túlmozgása vagy bénultsága nem stilisztikai játék, hanem a trauma, elfojtás és szorongás testi hordozója. A második a térpoétikai stratégia, amely az animált tértapasztalatot vizsgálja – nem mint háttérem, hanem mint ideológiailag telített és érzékileg sűrű térkonstrukció, amelyben a múlt megőrződik: zárt, klausztrofób vagy labirintusszerű terekben. A harmadik működésmód az időpoétikai stratégia, amely az emlékezés sajátos ritmikáját vizsgálja: az idő nem halad lineárisan, hanem megszakad vagy ciklikusan ismétlődik. Végül a képfelület- és anyaghasználati stratégia esetében a múlt magán a képen hagy nyomot. Az anyag textúrája, a kézzel rajzolt vagy karcolt képfelület vizuális többlete a történelmi trauma fizikai jelenlétét is érzékelteti.

6. Eltérések és hasonlóságok

6.1. Stúdiókontextus

A szocialista államok animációs filmipara a 20. század második felében centralizált, államilag irányított stúdiórendszer révén működött stúdiókban (Pannónia Filmstúdió, Se-Ma-For, Studio Filmów Rysunkowych, Tallinnfilm, Zagreb Film). A filmgyártás minden formája állami monopólium volt, mely intézményesen beágyazódott az ideológiai apparátusba. Paradox módon azonban éppen e szigorúan szervezett keretek között alakult ki a szerzői autonómia bizonyos tere. Míg az élszereplős játékfilmeket szigorúan ellenőrizték, a rajzfilmgyártás másodrendű, szórakoztató műfajként volt jelen az állami kulturális stratégiákban. A stúdióvezetés – miközben az oktató- és gyermekfilmek előállítását támogatta – gyakran nem fordított figyelmet a szerzői rövidfilmek kritikai töltetére. Bár ezek a művek gyakran nem kerültek széleskörű forgalmazásba, az alkotók, fesztiválok és archiváló intézmények révén a társadalmi emlékezet vizuális rétegévé váltak, és a rendszerváltás után újraértelmeződtek mint képi tanúságtételek egy totalitárius korszakról.

Az állam által támogatott stúdiók biztos háttérrel jelentettek a művészeknek, egyben tartalmi és formai cenzúrát is. Ebben az időszakban (1950-es évek vége – 1989) terjedt el a rövidfilm műfaja – ebben kisebb volt a gazdasági kockázat, a Központ számára könnyebben átlátható és felügyelhető munkafolyamat volt, az alkotók számára pedig jobb lehetőséget nyújtott a szerzőiség kibontakoztatásához, mint egy egészestés animáció. Amint azt Ismail Xavier a filmes történelmi allegóriákról írt tanulmányában kifejti, a modern kori allegória a szociális krízis és az értékek mulandóságának kifejezéséhez áll közelebb, ekképp különösen hangsúlyossá válik a kapcsolata a töredezettség-érzéssel, a diszkontinuitással és az absztrakcióval.¹⁷ William Moritz pedig a kétértelműség fontosságára fekteti a hangsúlyt, az allegóriának arra a huszadik századi tulajdonságára, ami miatt megfejtésért kiált, ugyanakkor

¹⁷ „Allegory has acquired a new meaning in modernity -more related to the expression of social crisis and the transient nature of values, with special emphasis given to its connection with the sense of the fragmentation, discontinuity, and abstraction”. Ismail XAVIER, „Historical Allegory”, in *A Companion to Film Theory*, szerk. Toby MILLER és Robert STAM (Oxford: Blackwell Publishing, 2007).

le is perget magáról mindenfajta interpretációt: „Egy összetett nemlineáris struktúrát állít fel, amelyet a nézőnek kell megfejtenie, ami (1) megnehezíti a cenzúra számára a betiltást, mivel önmagában egyetlen alkotóelem sem szabályellenes, az egész jelentése pedig bizonytalan, valamint (2) megköveteli a nézőtől a norma megkérdőjelezését, ami önmagában is felforgató cselekedet¹⁸”.

6.2. Generációs különbségek

A filmek vizsgálatakor fontos lehet figyelembe venni a generációk közötti különbségeket is, hiszen az alkotók eltérő társadalmi-politikai kontextusokban szocializálódtak, különböző történelmi tapasztalatokat éltek át, és más-más módon viszonyulnak a múlt feldolgozásához. A generációs eltérések nem csupán az életkorhoz, hanem az adott politikai rendszerhez, illetve annak változásaihoz való viszonyulásban is megmutatkoznak. Mindez hatással van az emlékezet formáira és médiumaira is: más struktúrában szerveződik az emlékezet, eltérő vizuális stratégiák jellemzik a különböző korszakok alkotóit, és ezekhez különféle motivációk társulnak. A töréspontok tehát nem pusztán személyes élettörténeti különbségekből, hanem kollektív tapasztalati mezőkből is erednek. Ezek a különbségek az animációk formanyelvében, narratív struktúráiban és reflexív stratégiáiban érhetők tetten, eltérő emlékezeti pozíciókat hozva létre.

Az 1950–60-as években alapított stúdiók első nemzedéke (születés: 1920–1935 körül) – akik a kommunista modernizáció optimizmusában szocializálódtak – még a 2. világháború előtti polgári társadalom értékrendjét közvetíti, a veszteség saját tapasztalat. Formanyelvükre nem annyira jellemző a stiláris kísérletezés, de nagy technikai tudással rendelkeznek. Műveikre a parabolisztikusság és a klasszikus narratíva jellemző (Jiří Trnka, Macskássy Gyula, Dušan Vukotić). A második generáció (születés: 1935–1945) már megélte a szovjet típusú diktatúra stagnálását és a csalódásokat (pl. 1956, 1968). Ezek az ironikus, groteszk szemlélet felerősödését eredményezik. Náluk már burkoltabb a rendszerkritika, és jellemzőbb a formai kísérletezés (Jan Lenica, Zbigniew Rybczyński, Macskássy Katalin, Kovásznai György). A harmadik generáció (születés: 1945–1955) elutasítja a lineáris történetmesélést, műveikre a politikai szkepszis jellemző, a rendszer logikájának abszurditását leleplező gesztusok. Tér-idő-test absztrakciók, dekonstruktív formanyelv. Ez már nem kísérletezés, hanem szatirikus torzítás (Priit Pärn, Igor Kovaljov, Orosz István).

6.3. Tematikus és stilisztikai tipológiák

A szerzői animációk „nyitott műként” működnek: többértelmű, fragmentált, szimbolikus művek. A film emlékeztetéhez a néző „kulcsa” is szükséges. A nézői háttér (kulturális kompetencia, történelmi tudás, személyes élmények) meghatározó, de a műélvezetnek nem feltétlenül szükséges. Az ú.n. „sorok között olvasás” a kortárs befogadók magas szintű szemiotikai érzékenységet feltételezte. A cenzúra és a metaforikus beszédmód olyan nézői stratégiákat alakított ki, amelyek ma már nem automatikusak. Egy műben a múlt feldolgozása például gyakran utalt a jelen politikai valóságára, a főhős elnyomása egy totalitárius rendszer által nemcsak egyéni tragédiát jelentett, hanem a rendszer kritikáját is.

¹⁸ „It sets up a complex non-linear structure that the viewer must decipher, which (1) makes it hard for a censor to ban since no individual element is obviously against the rules and the overall meaning is uncertain, and (2) requires the viewer to question the norm, which is a subversive act in itself.” William MORITZ, „Narrative Strategies for Resistance and Protest in Eastern European Animation”, in *A Reader in Animation Studies*, szerk. Jayne PILLING (Sydney: John Libbey Cinema and Animation, 1999).

Fontos volt az irónia, a szimbólumok, a kétértelműség és a sejtetés értelmezésének képessége. Ez a kompetencia nemcsak szellemi éberséget, hanem bátorságot és közösségi érzéket is igényelt (a titkos olvasat közösségi élménnyé vált). A mai néző – különösen az utódgeneráció vagy a kelet-európai régió történelmi traumáiban nem jártas közönség – nem mindig rendelkezik kontextuális tudással, így az értelmezés helyére gyakran érzéki rezonancia vagy zavar lép. Az affektív olvasás azonban lehetővé teszi, hogy a néző értelmezés nélkül is átélje a látottakat.

A kelet-európai szerzői animációk tematikai sokszínűsége mögött jól azonosítható ismétlődő motívumkörök és társadalomkritikai fókuszok húzódnak meg. Ezek nem hivatalos tematizálás szerint, hanem a filmek rejtett szerkezete, képi nyelve és visszatérő vizuális metaforái alapján csoportosíthatók. A tematikus csoportosítás nemcsak taxonómiai, hanem értelmezési szempontot is nyújt: feltárja az ismétlődő kulturális motívumokat, összeköti a forma és a tartalom ideológiai működését, és lehetővé teszi a kollektív vizuális emlékezet mintázatainak leírását. A különféle stílusok más-más módon viszonyulnak a múlt reprezentálásához, és különböző emlékezeti stratégiákat aktiválnak a nézőben. Ha nézői szempontból, élménystruktúrákra bontva vizsgáljuk meg őket, feltárhatjuk, hogyan hatnak ezek a filmek affektíven, ideológiailag és érzékileg.

7. Szószedet az elméleti keretrendszer pontos értelmezéséhez

Affektív emlékezet, affektív archívum = A traumatikus múlt nem narratív, hanem érzéki–vizuális lenyomatai. Aleida Assmann a rögzített kulturális emlékezet (pl. film, tárgy, kép) és az affektív emlékezet (érzelmi lenyomat) kettős működését írja le.

Emlékezeti helyek (lieux de mémoire) = Pierre Nora francia történész szerint a modern társadalmak már nem „élő” kollektív emlékezettel rendelkeznek, hanem mesterségesen rögzített és reprezentált emlékezhelyekkel. Az emlékezeti hely nem feltétlenül konkrét helyszín, hanem bármilyen forma, objektum, gesztus vagy médium, amely az emlékezés hordozójává válik.

Kolonialitás = Mignolo és Quijano fogalma azokra a strukturális hatalmi viszonyokra utal, amelyek a modernitással együtt járó tudáshierarchiák, nyelvi dominanciák és kultúrapi uralmi mechanizmusok formájában működnek

Kollektív emlékezet = egy társadalmi csoport közös emlék-, tudás- és információkészletét jelenti, amely jelentős mértékben kapcsolódik a csoport identitásához

Kommunikatív emlékezet = Jan Assmann meghatározásában a rövid távú, élő tapasztalatra épülő, generációkon belüli tudás

Kulturális emlékezet = Jan Assmann meghatározásában a hosszú távú, intézményesen és médiálisan rögzített tudás, amely identitásképző és újraértelmezhető módon tartja életben a múltat

Leválás (Delinking) = Walter Mignolo dekolonialista fogalma, amely szerint el kell szakadni a nyugati modernitásra épülő tudásrendszer alapjaitól, és lehetőséget kell teremteni az intellektuális autonómiára és alternatív tudásformákra

Mnemopoétika = az emlékezés formanyelve. A kifejezést Astrid Erll és más kulturális emlékezetkutatók használják arra, hogy megkülönböztessék az emlékezés tartalmi oldalát a formai oldalától. Hogyan válik egy forma emlékezeti hordozóvá – akkor is, ha nincs benne konkrét történelmi tartalom?

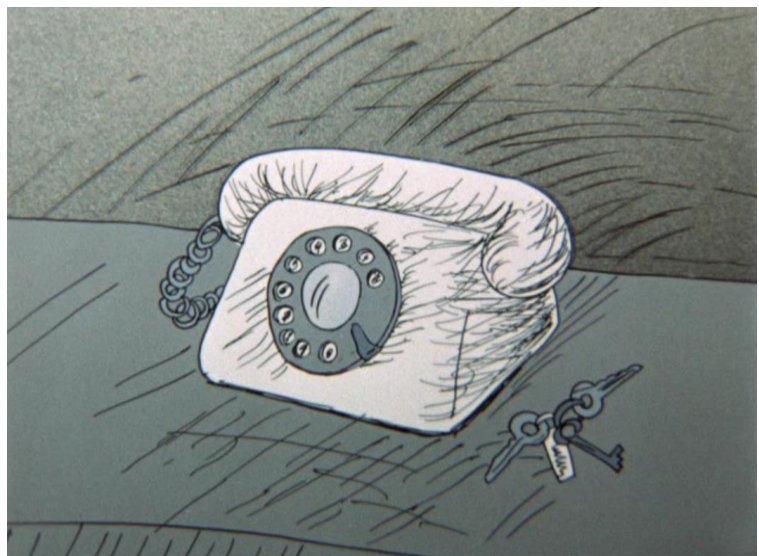
Tértermelés = Henri Lefebvre szerint a tér nem semleges háttér, hanem társadalmi gyakorlatban létrejövő, ideológiailag átítatott konstrukció. Három szintet különít el: 1. élményként megélt tér (perceived space), 2. tervezett, kontrollált tér (conceived space), 3. művészi, ellenálló tér (lived space)

Trauma = súlyos esemény, strukturálatlan, kimondhatatlan tapasztalat. Marianne Hirsch szerint generációkon át örökölhettek, képi érzetként működnek

Tudásgyarmatosítás (Epistemological Colonialism) = Egy tudásrendszer felsőbbrendűségének állítása, amely marginalizálja és gyakran eltünteti a világ megértésének alternatív módjait.

Túlélő képek (survivor images) = Marianne Hirsch szerint azok a vizuális reprezentációk, amelyek nem pusztán dokumentálják a múltat, hanem érzéki módon tovább hordozzák a trauma lenyomatát. Ezek a képek gyakran nem közvetlenül a trauma szemtanúitól származnak, hanem az utólagos generációk alkotják meg őket – empátiával, képzelőerővel, affektív azonosulással (*postmemory*)

Utóemlékezet (Postmemory) = Marianne Hirsch az utóemlékezet fogalmával arra utal, hogy a fiatalabb generációk olyan traumákat „örökölnek”, amelyeket nem közvetlenül éltek át, de amelyek történetek, képek, vagy érzelmi viszonyulások révén interiorizálódnak, mediális és emlékezeti terekbe íródnak



Priit Pärn: *Reggeli a szabadban* (1987)

ESETTANULMÁNYOK

8. „Művészi sokszínűség – egységes társadalmi feladat”

Egy Pannónia Filmstúdióban 1974-ben elhangzott beszélgetés¹⁹ betekintést nyújt abba, hogyan gondolkodtak a korszak vezető animációs művészei saját társadalmi szerepükről, esztétikai felelősségükről és a szocialista állam viszonyrendszerében betöltött funkciójukról. Főként Szabó Sipos Tamás és Jankovics Marcell megszólalásaiból rajzolódik ki egy sajátos értelmiségi szerepfelfogás, amely túlmutat a művészet esztétikai autonómiáján. Szerintük az animációs filmek nem csupán vizuális alkotások, hanem társadalmi visszajelző mechanizmusok, amelyek a korszak politikai rendszerének belső logikáján belül, de azt mégis megkerülve próbálnak társadalmi jelenségekre reagálni. Szabó Sipos Tamás: *„Többről van itt szó, mint szórakoztatásról. Amikor elkezdek írni egy filmet, akkor két évvel későbbi politikai szituációt kell figyelembe vennem, mint amikor a film megjelenik. Ez nem olyan egyszerű. Nagyon oda kell figyelni, mert itt nem azon nevetnek, hogy valami groteszk, hanem azon, hogy igaz. Nagyképpén hangzik, de tulajdonképpen a művészetért némi kárpótlás, hogy szeretek ennek a társadalomnak az ügyeivel foglalkozni. Úgy fogom fel a sorozatot, mint amikor hidat építettem, meg gyárat. A formateremtői belső aktusról, a művészi munkáról le kellett mondani, de talán kárpótól az a hazafiúi érzés, hogy odafigyeltek, rétegtől és beállítottságtól függetlenül.”* A rendező tudatosan tekint magára a társadalom reflexiós mechanizmusaként, aki képes a hatalommal való párbeszéd, a művészi autonómia és a közösségi felelősség összekapcsolására. A korszakban fogant építőmunkás-hasonlat jelzi a társadalmi felelősségérzet mértékét, a sorozatrajzolás egyszerűen hasznos tevékenység a köz javára, ami miatt a művészi ambíciókat is félre lehet tenni. Szabó Sipos Tamás: *„Dokumentumot rajzolni meglehetősen visszás eljárás. Hitelrontó. Ebből következik viszont, hogy a jelenséget megfoszthatja egyediségétől, és általános szférákba emelheti. Jelképpé tudja sűríteni. Egyedi dokumentumokat soha nem képes a rajzfilm alkotni, csak gondolati dokumentumokat.”* Ez a megközelítés pontosan mutatja az animáció emlékezetpolitikai státuszát. A rajzfilm nem rögzít tényeket, nem szolgáltat adatokat, nem rekonstruál valós eseményeket, ehelyett metaforikus szinteken jelenít meg kollektív érzéseket, hangulatokat, társadalmi tapasztalatokat. A rajzolt valóság nem a konkrét történetírás része, hanem a közösségi tudattalan dokumentuma. A *gondolati dokumentum* kifejezés a Marianne Hirsch-féle utóemlékezet fogalommal is rokon: a mű nem az átélt történelmet rögzíti, hanem a későbbi generáció által érzelmileg internalizált és képileg újratermelt kollektív tapasztalatot.

A rendezők pozícióját meghatározza egy sajátos viszony a hatalomhoz. Jankovics Marcell: *„A szociográfiai indíttatású filmek igazi közönségüket a társadalom irányítóiban találják meg. A Gombnyomásra²⁰ például a jövő generációjának formálóihoz szól. Ezek a filmek nem a szokványos értelemben vett közönségfilmek; a társadalom vezetésébe szólnak bele. Mint ahogy az okos udvari bolond a király mindennapi problémáiba beleszól.”*

Az ironikus hasonlat megvilágítja azt a kettős kulturális szerepet, amelyet az állami stúdiókban dolgozó művészek betölthettek: egyszerre voltak a rendszer részei és annak kritikusai. Az animáció lehetőséget teremtett arra, hogy a „visszafelé áramló információ” – tehát a társadalom tapasztalatainak visszacsatolása a hatalomhoz – képi formát öltjön, visszabeszéljen. Az animáció így mediátorként működik a hivatalos ideológia és a társadalmi valóság között. Ez a szerep felfogható úgy is, mint a „lelkiismeret intézményesített poétikája”: a rendezők nem destruktív ellenzékiek, hanem konstruktív közvetítők, akárcsak az udvaroncok által lesajnált udvari bolond, aki olyasmivel is szembesítheti a királyt, amivel a

¹⁹ „Művészi sokszínűség – egységes társadalmi feladat. Beszélgetés a Pannónia Rajzfilmstúdióban”, *Filmkultúra*, 2. sz. (1974): 65–73.

²⁰ Macskássy Katalin 1973-as filmje

nála előkelőbb pozícióban lévők nem merik. Szabó Sipos Tamás: „*A társadalom lelkiismerete nem elérhető forma. Ha az udvari bolond funkció jó, akkor a világ legrangosabb funkciója. Enélkül társadalom nem létezhet. A visszafelé áramló információk sűrített formája nélkül állami vezetés nem funkcionálhat egészségesen. Amikor megszólal egy film, hogy valamilyen bajt jelentsen, ez nagyon fontos ügy. A nyilvánosság előtt elhangzott bizonyos közlések a kérdéseknek nagy súlyt adnak, s ha a kérdések elhangzottak, a választ többen várják.*” Ebben a gondolatban az animáció nemcsak reaktív médium, hanem proaktív társadalmi szereplő. Ez egybeesik a korszak értelmiségi felelősségvállalásának képével: a művész nem a rendszer szolgája, de nem is a nyílt ellenzéke – inkább a hatalom felelősségére emlékeztet. Mivel az állami tulajdon kiszorította a tőkés osztályt, a létező szocializmusban az értelmiség vált az új osztályhatalom fő kedvezményezettjévé, a tudás és kultúra állami intézményeinek kezelőjévé – erről szól Szelényi Iván és Konrád György 1978-ban megjelent könyve, *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*²¹. Szabó Sipos véleménye egybecseng Szelényiék kelet-európai szocialista gazdaságról alkotott véleményével, miszerint az értelmiségi – teleologikus redistributor – az, aki a gazdasági és kulturális javakat elosztja az általa meghatározott társadalmi célok alapján. Részerdekeit alárendeli a társadalom összérdekének. Bár az animáció közvetve „a néphez” szól, a Pannónia rendezői nem az alacsony kultúra kiszolgálását tekintik céljuknak. Az ún. gyermekfilmek is társadalomelméleti víziók hordozói, ahogyan a Macskássy Katalin-féle filmkészítési módszer tanulságaiból a pedagógusoknak, döntéshozóknak, szülőknek kell okulnia Jankovics Marcell szerint. A rendezők a rajzfilm műfaját komplex, rétegzett kommunikációs eszközként értelmezik. A beszélgetés utolsó szakaszában a stúdió kollektív kreatív működéséről is képet kapunk: Szabó Sipos Tamás: „*A Stúdió az intakt személyiségek dialektikus egységeként jött létre, megőrizzük személyiségünk különbözőségét, hadakozva és megbékülve. Dialektikusan. A folklórt illetően nem arról van szó, hogyan használjuk fel a tulipános ládát és a rátétes szűr-motívumot, hanem hogy belülről át tudjuk-e élni ezt a magatartást.*” Ez a kijelentés a formaetika kérdésére világít rá. A népművészet vagy folklór elemei nem díszletként szolgálnak, hanem belülről jövő identitásgyakorlatként. Az animációban tehát nemcsak a tartalom társadalomkritikus, hanem a sokszínű formanyelv is sajátos nyelvi ellenállásként működik – elhajlásként a homogén, ideologikus vizualitás elől.



Macskássy Katalin:
Nekem az élet teccik nagyon (1977)

²¹ KONRÁD György és SZELENYI Iván, *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* (Párizs: Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1978).

9. A gyerekhang mint a kulturális emlékezet mediátora

9.1. Macskássy Katalin (1942 – 2008)

Macskássy Gyula lánya, Macskássy Katalin újságíró szeretett volna lenni, de az interjún elbukott – nem megfelelő személyt nevezett meg példaképnek. Rövid ideig a Balázs Béla Stúdió (BBS) különutas alakja volt, akárcsak a képzőművész Háy Ágnes, aki jellegzetes, strukturalista mozgású, vonal alapú grafikai stílusát az *Egy külön úr naplójából* (1972) című animációjában járatta csúcsra. A szintén dokumentumfilmesnek készülő, később animációs filmrendezővé vált Reisenbüchler Sándor is itt készítette első filmjét, az *Egy portré századunkból*-t (1965). A BBS a magyar filmművészet egyik legsajátosabb intézménye volt, amely az 1960-as évek végétől az 1980-as évek végéig nemcsak tehetséggondozó műhelyként, hanem az államszocialista kultúra kritikai vizsgálatának fórumaként is működött. Az 1968-69 körül bekövetkező generáció- és szemléletváltás nyomán olyan ellenzéki-értelmiségi karaktert öltött, amely tartósan meghatározta arculatát. Az alkotók – többségükben fiatal, frissen végzett rendezők, képzőművészek, filozófusok és szociológusok – egy alternatív nézőpont megfogalmazására törekedtek. A kultúrpolitika akkor még bátorította is az alkotókat úgynevezett „kérdező” (vagy „cselekvő”) filmek készítésére, melyek a magyar közelmúlttal vagy a jelen társadalmi problémáival foglalkoztak. Persze csak bizonyos keretek között, olyan tabutémák kerülésével, mint a szovjet megszállás vagy az 1956-os események forradalomként történő értelmezése. A '70-es évekre a szociológiai dokumentarizmus vált a domináns stílusiránnyá, amely az oktatási rendszer, a szociális mobilitás, a lakhatás és az életkörülmények strukturális elemzését tűzte ki célul. A dokumentumfilmes munkák sok esetben kutatásokra épültek, a filmek társadalomtudományos megalapozottsággal közelítettek tárgyukhoz. Ez az eljárás mód átszivárgott a fikciós filmek és a társalmi művészetek felől érkező kísérleti filmek világába is. Utóbbi kategóriába tartozott az animáció, amely bár nem tartozott a BBS centrális profiljához, mégis jelentős munkák születtek ezen a területen.

Macskássy Katalin Pannónia Filmstúdióban rendezett munkái is szorosan kapcsolódnak a dokumentarista hagyományhoz. Az általa teremtett műfajban gyereknezőpontból, a gyerekek vizuális világa révén kapunk képet a társadalmi-történelmi kontextusról. A különböző korosztályokhoz tartozó gyerekek nemcsak önmagukról, hanem a társadalom kollektív vágyairól és félelmeiről is vallanak. A rajzok naivitása és a gyerekhangok narrációja mögött súlyos családi vagy rendszerszintű problémák feszülnek, ami által a filmek multivokális emlékezeti médiumokká válnak. A gyermeki vagy kisebbségi identitások performatívak, töredezetek, gyakran ironikus távolsággal jelennek meg, ami egy konstruált identitást eredményez, amely megkérdőjelezi a hatalom által normatívnak tartott identitásképet. A Macskássy-filmek narratív alapúak, nem annyira hangsúlyos bennük a vizualitásba kódolt burkolt üzenet, emiatt könnyebben adják magukat a konkrét tartalmi elemzéseknek.

9.2. Nekem az élet teccik nagyon (1977)



A filmet a komlói Fürst Sándor Általános Iskola 9–14 éves tanulói rajzolták azon levelek alapján, amelyekben életükről vallottak. Befejezésül magukkal a gyerekekkel is megismertet a film, amint a Pannónia Filmstúdióban a film fázisrajzait készítik, miközben arról beszélnek, hogy mik a terveik, ha felnőttek lesznek²². A gyerekek a Pécs melletti bányatelep lakói. Monológjaikban megjelenik a szocialista társadalom mobilitásígérte, de már billeg a lécz: a munkásosztály felemelkedése vágykép, azon belül a cigányoké majdnem lehetetlen. A mobilitás formálisan létezik, de struktúrák szintjén zárva van. A térség tipikus szocialista ipari zóna: a bányászat jól bérező munkát ad, de egyúttal alacsony státuszú, egészségtelen, izolált világba zárja be az itt dolgozókat. A romák számára ez az egyetlen integrációs lehetőség, így a gyerekek gyakorlatilag a bányába születnek bele. A rendszerváltás után ezek a bányák bezártak, így az egyetlen kitörési út is megszűnt – munkanélküliség, eladósodás, szegregációs spirál. A film időszaka egyfajta illúziók vége előtti pillanat: a gyerekek még hisznek a jövőben, de a struktúra már zárul mögöttük.

Ami a gyermeki beszédmód miatt elsőre asszociatívnak vagy „mesésnek” tűnik, az valójában szociális és pszichológiai mélyfúrás. A film befogadója előtt kirajzolódik egy szegregált, infrastrukturálisan alacsony szintű lakókörnyezetet, ahol este veszélyes egyedül közlekedni, nincs közvilágítás, nincs közbiztonság, sok a részeg. „*Világgá akartam szaladni... de utolérték*” – mondja egy kislány. A háttérben fizikai erőszak vagy retorzió sejthető. Ugyanő szemtanúja a prostitúciónak, amely közvetlenül a lakókörnyezetében történik: „*(...) a telepen a kurvák leállítják az autókat, felhúzzák a szoknyájukat. Van egy olyan lány a telepen, aki 100-200 forintért elmegy. Ha meg értük jönnek, elmennek, elbújnak a hegyekbe.*” Nem csoda, ha fantáziájában egy erős traumafeldolgozó metafora jelenik meg: a boszorkány a társadalmi, szexuális, érzelmi veszély szimbóluma, a gyerek kiszolgáltatottságának elbeszélhetetlen kódja. Elrabolja a gyereket, és miután visszahozza, az „másik fejjel” tér

²² „»Nekem az élet teccik nagyon «. Macskássy Kati filmjének szövege”. *Valóság*. aug. (1977). 88.

vissza. Az elvitel-visszahozás motívuma érzelmi disszociációként értelmezhető, a „másik fej” pedig lehet a trauma utáni személyiségváltozás képi megfelelője. A fizikai, érzelmi elhagyatottság sok gyereknek alapélménye. Egyszerű, tárgyilagos közlésekben hangzanak el a világmépüket strukturáló töréspontok. A gyerekek sorrendbe állítják bánataikat, ahogy egy naplóban vagy terápiás ülésen szokás – ez a strukturálási képesség a feldolgozás egyik jele, ugyanakkor mély érzelmi sebekről árulkodik. Nem ítélnék, csak megfigyelnek: naturalizált szociális tényként írják le a rendszerszintű marginalizálódást, esztétikusan egy erőszakos eseményt (a kocsmai késelésen „szép” a piros vér). Ez a túlélési technika a környezeti ingerek pszichés feldolgozását szolgálja.

A pozitív teret és érzelmi ellenpontot a természet, a játék, az iskola – és a közös rajzfilmkészítés adják. Az étel mint örömforrás testi és érzelmi stabilitást jelent, amolyan kultúrán belüli horgony. A tyúkhúsleves a gondoskodás és ünnep megtestesítője – valószínűleg a kevés kivételes pillanat egyike, amikor a gyerek otthon érzi magát. A gyerekek által elmondott szövegek egyszerre tükrözik a hátrányos helyzet és az esztétikai érzékenység ambivalenciáját. Egy sajátos kreatív szegénységnyelvet konstruálnak, amely nem a hiány regiszterében, hanem a túlélés affektív és képi nyelvén működik. Több gyerek említi kedvenc színét vagy a rajzolás élményét mint elsődleges örömforrást: *„Kedvenc színem az élénk rózsaszín, szerintem komplementer színével, a zölddel a legszebb. (...) Égkéket és rózsaszínt mindig kérek a tanárnénitől, hogy otthon egész életembe tudjak festeni. (...) Nagyon szeretek festeni, kedvenc festőm Paul Klee”*. A komplementerszín fogalmának használata nemcsak a tanult fogalmat, hanem reflexív színérzékenységet is mutatja. Klee megnevezése erős alkotói énképről és a magaskultúra felé nyitásról tanúskodik. A festés a világ strukturálásának egyik módja, olyan tevékenység, amely kívül van a társadalmi valóságon. Ez a képi világ nem valóságpótlék, hanem valóságalkotás – a nyelvi és vizuális kreativitás révén a gyerekek saját tér- és identitáskonstrukciókat hoznak létre, miközben az affektív nyelv kompenzálja is a társadalmi artikuláció hiányát. Az asszimiláció, önazonosság, stigmafeldolgozás és jövőkép kérdései gyermeki nyelven, de felnőtt komplexitással jelennek meg: a gyerekek nemcsak áldozatai, hanem értelmezői is saját társadalmi helyzetüknek. A traumák (alkoholista vagy családelhagyó szülő, szülő halála, agresszió a telepen, prostitúció, állandó költözködés, lakástalanság, éhezés, megbélyegzés) különböző megküzdési stratégiákkal válaszolnak: az esztétikai tudatosság és kreatív önkifejezés, a belső elhatárolódás, az asszimilációs készítés, a generációs ugrás vágya, egy ellen-narratíva kiépítése vagy a csoportstigma meghaladására való törekvés egyaránt jelen van. A család mindig központi helyet foglal el: vagy veszteség, vagy megtartó erő.

A szövegekben a kollektív társadalmi trauma – szegénység, rasszizmus, kirekesztés – egyéni történetekké alakul. A gyerekek sokszor a kollektív, átvett emlékezetből formálnak identitást, pl. az „öreganyám szerint” narratív transzgenerációs emlékeztetést jelöl, ahol a nagyanya a kulturális memória közvetítője. Az identitás kulturálisan formált emlékezeti képeken keresztül képződik meg. A gyerek affektív narratívában fogalmazza meg, ki ő és honnan jött: *„A cigányok indián országban éltek, aztán jött egy nagy szél és szanaszét fújta a cigányokat. Azután elállt a szél és ide leestek. Szerintem azért jöttek el onnan, mert az eső beesett a házukba. Azt gondolták, itt jobban fogják magukat érezni. A tengeren is át kellett jönniük, azon egy kicsit nehéz volt, de csináltak egy nagy hidat és azon jöttek. Aztán mindig az erdők mellett vándoroltak. A cigány egy vándor nép.”* A népi mitológiába burkolt identitásépítésben történelem, mítosz, származástörténet és migráció motívumai sűrítődnek. A városba jutás mint a felemelkedés, a mobilitás vágya jelenik meg: *„Én már egyszer voltam Pécsen, de ha nagy leszek, sok pénzem lesz és nagy utazásokat fogok tenni. Még Pestre is felmegyek és megnézem a hidakat.”* A fővárosba eljutni a legmerészebb álom megvalósulását jelenti. A komlói Fürst Sándor Általános Iskola cigányosztályának tíz tanulója akkor járt életében először a fővárosban, amikor a film felvételei készültek.

A *Nekem az élet teccik nagyon* nehéz körülmények között élő szereplői a film készítésekor életük kivételesen boldog korszakát élték. Tudni lehet, hogy bár jövőképük volt, igazi kitörési lehetőségük nem: a forgatás utáni években még a pincérségig sem vitték, a komlói bányákba kerültek valamennyien. „Egy napon egy gyerek azt mondta rám, hogy hülye cigány vagyok. Én megfogtam a gallérját és jól összeráztam. Ha egy ember volna itt, amelyik meg tudná magyarázni, talán megmagyarázná, de én nem tudom, hogy van ez.” A rasszista beszédmódra az áldozat fizikai agresszióval reagál, mert nyelvi, intézményes védelmi eszközök nem állnak rendelkezésére. „Azért más a cigány meg a magyar, mert a cigány az cigány és fekete, a magyar meg magyar és nagyobb háza van. És a cigány nem úgy öltözik, mint a magyar, és a vérük sem egyforma, máshogy van a cigány szervezet meg a magyar.” Ez egyszerre mutatja az internalizált rasszista kliséket és a differenciált gondolkodás csírait. A „vér” és „öltözködés” emlegetése felnőtt diskurzusok ismétlése, ami után egyfajta feloldás következik, amely gyermeki nyelven mondja ki a társadalmi egyenlőtlenség elleni vágyat: „a magyarok is emberek, meg a cigányok is”. Pierre Bourdieu szociológus megállapítása szerint²³ habitusunk társas világunk és történetünk belénk égő lenyomata: tapasztalataink és a bennünket érő hatások alakítják. Habitusunk jelöli ki, hol van a helyünk a világban – ez több, mint szocializáció, ez maga az identitásunk. Amíg a megszokott közegünkben mozgunk, jól működünk, amikor kimozdítanak ebből, kibillen a habitusunk. A társadalmi mobilitáshoz nem csak gazdasági vagy oktatási lehetőségek kellenek, hanem kulturális kódokhoz való hozzáférés is, azaz: nyelvhasználat, viselkedésnormák, intézményes kapcsolatok, önprezentációs technikák. A *Nekem az élet teccik nagyon* gyermekeinél jól látszik: vágy van a polgári létre („építék házat”, „leszek pincérnő”, „elmegyek hajóvezetőnek”), de a hozzáférés nemcsak fizikai, hanem szimbolikus síkon is hiányzik. A gyerekek úgy képzelik el a társadalmi felemelkedést, mint egy történetet: ló → fuvar → pénz → ház. Ez a narratíva hiányolja azokat a láthatatlan kapukat, amelyeket a többségi társadalom ösztönösen használ. Bár a hivatalos szocialista propaganda nem ismerte el a roma etnikumot külön kisebbségként, csak mint „hátrányos helyzetű szociális csoport”, ez épp azt jelentette, hogy nem volt kisebbségi önreprezentáció, nem volt államilag támogatott roma értelmiségképzés, a nyilvános diskurzusból hiányzott a roma identitás nyelve, és a romák kollektív múltját és jelenét a csend és elhallgatás jellemezte. A gyerekek által megfogalmazott szerény vágyak – pincér, sofőr, festő, kőműves – nem is célok, hanem határvonalak. Nem a lehetőségek maximumát, hanem a társadalmi elfogadottság minimális szintjét képviselik. A szocialista állam retorikájában deklarálta ugyan az egyenlőséget – minden gyermek tanulhat, dolgozhat, „emberré válhat” – de a roma lakosság számára ez a társadalmi szerződés sosem vált érvényessé: a rendszer munkaerőként kezelte őket, nem állampolgárként. A ’60-as évektől kezdve zajló „romaintegráció” a fizikai munkaerő beillesztését célozta (pl. bányák, építőipar), de nem társadalmi felemelkedést. Az iskolázás csak az alsó fokig volt elérhető: a ’80-as évek végére is jellemző volt a szegregált vagy leszakadó oktatás. A „kisegítő iskolákba” irányított gyerekek (gyakran szociális, nem értelmi okokból) előre determinált pályára kerültek. A késő szocialista korszak gyermekképe is kettős volt: ideológiailag a gyermek a „holnap embere”, a „jövő záloga” volt, akit az iskola, az úttörőmozgalom és a munka becsületére nevelt társadalom alakított. A valóságban azonban a gyerekeket gyakran instrumentálisan kezelték, nem kaptak valódi figyelmet vagy teret. A nevelés célja a fegyelem, az alkalmazkodás és a kollektív szellem erősítése volt – gyakran a belső érzelmek, félelmek vagy traumák elfojtásának árán. A gyermeki nézőpont ebben a filmben nem magyarázza, hanem megtapasztaltatja a roma kisebbségi lét affektív szerkezetét, mivel éppen olyan marginális és alulnézeti, mint az – vagyis rokonpozíció.

²³ Pierre BOURDIEU, *Social Space, Physical Space and Habitus*. Vilhelm Aubert Memorial lecture, Report 10 (1996), 87–101.

9.3. Ünnepeink (1984)



Macskássy Katalint a Televízió politikai főosztálya bízta meg, hogy készítsen filmet arról a világrépről, amely a gyerekfejekben kialakul az ünnepek kapcsán. A filmhez két éven át gyűjtötték az anyagot Fekete Anna szerkesztővel és Szakály Mátyás hangmérnökkel, a 4–14 éveskorú gyerekek között. Mindig egy-egy óvodai, illetve iskolai ünnepély másnapján látogatták meg a csoportokat, osztályokat, és megkérték a gyerekeket, rajzolják le, mit jelent számukra március 15., április 4., november 7. Körülbelül kétezer beszélgetést rögzítettek hangszalagra, ebből szerkesztették a film szövegét. Az ugyanennyi számú rajzból maguk a gyerekek animálták később a filmet az egyik pesti úttörőházban.²⁴ A rajzok stílusáról a rendező ezt jegyezte meg: „Míg az óvodások rajzai színgazdagok, fantáziadúsak, az iskolásokén már látszik az irányítottság, az egyformára, szabályosra való törekvés.” A szociográfiai vizsgálattal is felérő forgatás alatt Macskássy nagy gondot fordított arra, hogy a filmben megnyilatkozó gyermekek közt legyenek olyanok is, akik az úgynevezett „elit” iskolákba járnak, és olyanok is, akik a külváros hátrányos helyzetű gyermekei közül kerültek ki. Megállapította, hogy a tudáshiány jellegében nem különbözik sem a kétféle oktatásban részesülők, sem egy négyéves és egy tizenéves gyerek esetében: ugyanúgy vissza tudják mondani a fontos dátumokat és szereplőket, de egyiküknek sincs kontextuális tudása. Ez a szövegekollázs, magából kifordult történelemlecke olyan posztemlékezeti töredékekből épül fel, ahol Petőfi, Lenin és a tatárok nem külön idősíkok, hanem egyetlen emlékezeti szövet szereplői. Nem valós eseményeket idéz fel, hanem az emlékezet politikailag formált nyelvét tanulja meg használni (vagyis a kommunikatív és kulturális emlékezet zavaros peremén helyezkedik el). A multivokalitás lehetővé teszi a különböző társadalmi tapasztalatok (otthon, iskola, család) érvényesítését, a hivatalos és nem hivatalos diskurzusok összeütköztetését, valamint a történelem kollektív, de nem egységes megtapasztalását. A rendező nem tesz rendet a beszédek között, nem korrigál, és ezzel egy olyan nyitott emlékezeti pozíciót hoz létre,

²⁴ A filmkészítés körülményeiről Macskássy Katalin beszél egy interjúban: „Gyermekek és ünnepek”, *Esti Hírlap*, 1982. okt., 26.

amely ironikus, többszólamú és dekonstruktív. Ez nem történelmi relativizmus, hanem emlékezeti pluralizmus. Bár a film nem beszél direkt módon a történelmi traumákról, azok állandóan ott kísértnek a gyerekek szavaiban: „a nagyapám ötszáz embert ölt” (háború), „tizenhárom tábornokot végeztek ki” (kivégzések), „vigyázzban kell állni, elájulnak a gyerekek” (diktatúra), „a plakátokon mindig ugyanaz van” (propaganda). Ezek nem tematizált, hanem szivárgó emlékezeti rétegek, amelyek megmutatják a szocialista emlékezetpolitika represszív működését. A gyerekek nem kritikusan beszélnek ezekről, de a nyelvük, logikájuk és képiségük révén mégis felforgatják a történelmi narratívát. Ebben a szemiotikai játéktérben a múlt narratív stabilitása megbomlik, a történelem feloldódik a gyermeki tudatban. A szocialista narratíva túlcsoportul önmagán, és komikussá válik.

Az *Ünnepeink* arra mutat rá, milyen torzító hatása van annak, ha a múltat nem emlékezetként, hanem tananyagként kell birtokolni. A gyerekek saját szavaikkal és rajzaikkal mondják el, mit tudnak az ünnepekről, a történelemtől és a dicsőséges múlttól. A végeredmény egy olyan affektív-mnemopoétikai tér, amely egyszerre tükrözi a szocialista ideológia hatását, és annak részleges értetlenségét, kifordítását vagy ironikus túlzását is. Lelepleződik a performatív emlékezés üressége. A film tanulsága nem abban rejlik, mit tudnak a gyerekek a múlttól, hanem abban, mit tudunk meg rajtuk keresztül arról, hogyan működik a történelem mint ideológiai eszköz. Kérdésfeltevése nem az, hogy helyesen tudják-e a gyerekek a történelmet, hanem az, hogy mit kezdenek a felnőttek által közvetített történelmi konstrukciókkal. Hogy a film fogadtatása mennyire ellentmondásos volt, bizonyítja egy Macskássy Katalinnal elhangzott interjú: „A gyerekszáj jó ürügy volt, hogy kimondjunk kínos dolgokat. A filmet annak idején betiltották, mert tükrözte azt a káoszt, mely az ünnepekkel kapcsolatban uralkodott (és uralkodik most is) a fejekben. Lenint például összekeverték a Mikulással. Később rájöttek, hogy a film nagyon is tanulságos lehet, s akkor kötelezővé tették a KISZ-vezetők számára.”²⁵ A gyerekek elbeszélései, sajátos történelmi kollázsai nem tévedések, hanem emlékezeti poétikák: a társadalmi diskurzusok egyéni feldolgozásai, amelyek a tanult ismeret, az érzéki tapasztalat és a fantázia határvidékén jönnek létre. A gyerek nem rekonstrukcióra, hanem affektív átélésre törekszik – és közben olyan mondatokat alkot, amelyek feltárják az ideológia működésének belső zavarait: „*Petőfi leesett a lóról és meghalt, utána kitört a Tanácsköztársaság. (...) Az Auróra egy nézegető cirkáló volt... (...) A tatárok lenyilasták a fél országot, a halottakat az oroszok takarították el. (...) A gestapó a Fűzer (Führer?) egyik legveszedelmesebb vezére volt.*” Ezek a hibák emlékezeti torzulásokként jelenítik meg a túlzottan didaktikus és ideologikus történelemtkép befogadásának nehézségeit. A kronológiai zűrzavar lehet a túlpolitizált tanítás következménye, ahol a történelmi események nem magukban, hanem ideológiai példázatként jelennek meg. Ha a hivatalos tananyagban egyazon elbeszélő keret alá vonják az 1848-as forradalmat, a Tanácsköztársaságot, a szovjet felszabadítást és a munkásmozgalmat, akkor az szimbolikus zsúfoltságot eredményez, amely a gyermeki befogadásban zavaros keveredésekhez vezet (a Téli Palota és a budai vár ugyanaz, Világos nem különül el a II. világháborútól, a „fasiszták” és a „labancok” azonos kategóriává mosódnak).

A film alapján három fő ünnepkategória rajzolódik ki, amely nem történelmi, hanem érzéki-érzelmi megkülönböztetésen alapul: családi ünnepek (az affektus középpontjában), történelmi ünnepek (a kollektív emlékezet fragmentumai), iskolai ünnepélyek (testi és mentális kényszer). Erre a három rétegre kerül rá a kritikus reflexió – az elgondolkodás lehetősége. Az egyik legérdekesebb aspektusa a filmnek, hogy a gyerekek nem pusztán passzív alanyai az ideológiának, hanem időnként kritikus pozícióba is kerülnek. A monoton ünneplés közepette is felmerül az empátiás belehelyezkedés és a reflexió: milyen lehetett valójában a múlt? Ezek az alkalmi gondolatok mutatják, hogy az emlékezet átszűrése a

²⁵ „Mikulás találkozik Leninnel”, *Esti Hírlap*, 1996. máj. 1.

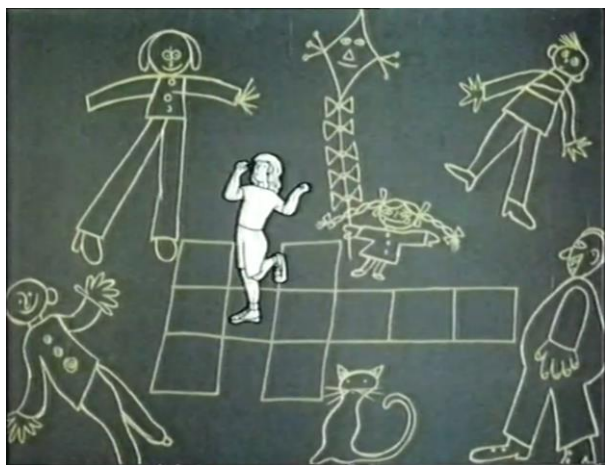
gyermeki tudaton nem zárul le az ismétlésben – olykor ellenállásba, kérdésbe vagy szatírába torkollik. Ugyanakkor itt van lehetősége a szubjektumnak megszólalni, hozzátenni a saját tapasztalatát a tanult információkhoz: „... az ünnepeken ugyanazok az énekek, a versek, a műsorok (...) pedig különbözőek az ünnepek. Mindig ugyanazok a mondatok és a plakátokon is ugyanaz látható. (...) Azért unom az iskolai ünnepélyeket, de azért néha mégis elgondolkozom, hogy milyen lehetett akkor, bőrökbe csavarva húzni a rőzsét, miközben máshol dül a forradalom.” A családi ünnepek sem a társadalmi narratívákhoz, hanem az érzelmi biztonsághoz, intimitáshoz kötődnek. A gyerek számára a karácsony és a születésnap a szeretet, a figyelem és a személyesség ünnepe – a történelmi jelentés itt hiányzik, de az affektív élmény teljes. A történelmi események értelmezése ezzel szemben részben szimbolikus, részben abszurd, és gyakran keveredik a mítosszal. A gyerek nem narratívát alkot, hanem képeket kapcsol össze, mintha egy álomban mozgó kollázst szerkesztené. Nem a tananyagot internalizálja, hanem az érzelmi gesztusokat: hősiesség, felszabadítás, áldozat.

Eric Hobsbawm koncepciójában a feltalált hagyományok (*invented traditions*)²⁶ gyakran a történelem leegyszerűsített, érzelmi alapon közvetített változatai, amelyek nem a kritikai múltértést, hanem a lojalitást és az ideológiai azonosulást szolgálják. Koncepciója szerint az államok és hatalmi rendszerek gyakran nem a múlt autentikus emlékezetét ápolják, hanem tudatosan konstruált hagyományokat hoznak létre a legitimitás, kohézió és identitás érdekében. A közép-kelet-európai kommunista diktatúrák lerombolták a tradicionális társadalmi struktúrákat, és hagyományként honosították meg a felülről szervezett ünnepségeket vagy látványos ceremóniákat. A történelem dialektikus materializmus alapján értelmeződik, az eseményeket moralizált, fekete-fehér narratívába ágyazva: elnyomók és felszabadítók, imperialisták és haladó erők. A filmben elhangzó megjegyzések ezeket a kitalált hagyományokat visszhangozzák: egy szocialista nemzettörténet részleteit, amelyet az oktatás, propaganda és ünnepi rítusok közvetítenek – „A Téli Palota volt az utolsó, amit még el kellett foglalniuk és akkor megtámadták az Aurórával. (...) November hetedikén a felszabadulás ünnepét ünnepeljük, akkor a szovjet felszabadította Magyarországot. (...) Április negyedikén felszabadult a magyar nép, csak még nem tom’ mitől, mert még nem tanultam meg az iskolában. (...) Azért a munkát is megünnepeljük május elsején azért, hogy a felnőtteknek is legyen valamilyen ünnepük Magyarországon. (...) Április négytől mindenki boldogan élt, mindenkinek volt bejelentett lakása, nem kellett kint lakni az utcán, mint régen. (...) Lenin azt mondta a magyar népnek, hogy harcoljanak és hogy ne féljenek” stb. A gyerekek az iskolai ünnepélyekből és plakátokról származó ismeretfoszlányokat idézik, sokszor hibásan, de a rituálé funkcióját pontosan betöltve: ismétlik azokat a kulcselemeket, amelyek a rendszer által kanonizált történelem részei. Nem a történelmi igazság, hanem a szimbolikus múltértelmezés az, ami az ünnep lényegévé válik. A gyermek nem érti teljesen, amit mond, de érzékeli a súlyát. Ez az affektív szűrő hozza létre a film egyedi tónusát: a gyermeki naivitás, komolyság, bizonytalanság és humorfaktor mind hozzájárul ahhoz, hogy a kulturális emlékezet emberi hangon szólaljon meg, és ne csupán rituálék szintjén létezzen. Az iskolai ünnep a fegyelem, a ritualizált passzivitás helyszíne. A gyerekek itt nemhogy nem ünnepelnek, de testileg is szenvednek. Az ismétlődés, a hosszú állás és a mozdulatlanság a testet a hivatalos emlékezet alá rendeli – a gyerek így válik az emlékezetpolitika performatív hordozójává. Az ünnep egyszerre emlékezetpolitikai eszköz és testi élmény, amely fáraszt, untat, de néha mégis „elgondolkodtat”. Ekként válik a történelem affektív tapasztalatá a test révén. „Én azért utálok az iskolai ünnepélyeket, mert mindig vigyázzba kell állni. (...) Sok gyerek nem bírja az állást és nálunk is volt aki elájult. (...) Én eléggé hátul állok és nem látok semmit. (...) Hát, én nem nagyon szoktam figyelni, csak beszélgetni szoktam mással”. A gyerekek mondatai nem elmondják, hanem érzékelhetővé teszik azt, hogyan hatol be a

²⁶ Eric HOBSBAWM és Terence RANGER, *The Invention of Tradition* (Cambridge: University Press, 1983).

hivatalos történelmi diskurzus a mindennapi nyelvbe, és hogyan alakul az ezáltal egy mnemopoétikus művé.

9.4. Szoboszlai Péter: *Gyerekek, szürke háttér előtt* (1982)



Macskássy Katalin gyerekekkel készített animációs filmjei a kollektív emlékezet és a gyermeki nézőpont szinterei, ahol a képi világ az interjúalanyok saját rajzain alapul. Ezzel szemben Szoboszlai Péter *Gyerekek, szürke háttér előtt* (1982) című filmje szintén gyerekekkel készített interjúkon alapul, de a rendezői koncepció és vizuál előtérbe kerül. A televízió megrendelésére készült filmjének fókuszában egy konkrét társadalmi helyzet, a lakótelepi lét áll. Szoboszlai munkásságára következetesen jellemző a társadalmilag érzékeny témaválasztás és az intellektuális-filozófiai megközelítés. Filmjeinek fókuszában gyakran áll az elnyomás és az erőszak természetrajza, valamint azok a rejtett mechanizmusok, amelyek az egyén közeghez való viszonyát strukturálják.

Ebben a filmben a gyermeki tapasztaláson keresztül mutatja be a lakótelepi közeg szociális és térbeli adottságait. Tudatosan kerüli az „emberpalánták” közhelyes ábrázolását – nem gügyög, nem moralizál, hanem a gyermeki perspektívát teszi primer megfigyelési szintté. A hangsáv alapja valós riportanyag, többnyire gyerekekkel (viszonyítási pontként szerepelnek még különböző életkorú lakók). Ezekben a megszólalásokban a magány, a korosztályi feszültség, a térérzékelés, a vágyképek, az elfojtott agresszió ismétlődő mintázatok. A

lakótelepi gyerekek nem egyéni történeteket mesélnek el, hanem kulturális tapasztalatokat. A gyerekek interjúból kibomló szociális valóság – a lakótelepi terek, a zsúfoltság, a szűkösség, a rideg környezet – az animáció mozgásaiban ölt testet. Szoboszlai nem áldozza fel a képi világ autonómiáját a szöveg lineáris lekövetéséért. A képi világ nem törik meg a nyelvi egységek mentén, így az animáció folyamatszerűen építkezik, asszociatív átmenetekkel, metaforikus képsorokkal, áttűnésekkel. Ez a laza, áttételes viszony a szöveghez nem csökkenti a dokumentum erejét, hanem rétegzi azt – a néző nem egyetlen olvasatot kap, hanem a képi és verbális csatornák egymásra vetüléséből építi fel az értelmezést. A képi világot uraló monoton, szürke háttér, a zárt, ismétlődő terek, a geometrizált formák szociálpolitikai jelentéssel telítődnek. A képek kritikai struktúraként is működnek – olykor ellenpontozzák, máskor elmélyítik a gyerekek által elmondott tapasztalatokat.

A *Gyerekek, szürke háttér előtt* képi világa egyszerre letisztult, absztrakt és térspecifikus. A klipszerűen felépített egységek nem esnek szét, mert a látványfolyamatban való gondolkodás dominál: a képek egymásból következnek, nem vágásokkal, hanem szerves átmenetekkel kapcsolódnak, miközben a szöveg egyenletes ritmusban sodorja őket előre.

A gyerekek egymást követő monológjai vezetik a látványt, a szöveget leképező képek pedig nemcsak leírnak, hanem értelmeznek: a gördeszkázó gyerek szubjektív nézőpontja, az emelet és földszint perspektívaváltásai, a zárt és nyitott terek dinamikája mind a közérzet képi fordításai. A filmben mindvégig egyensúlyban marad a tartalom, forma és társadalmi érzékenység hármassága. A végeredmény nem didaktikus, nem érzélgős, nem ironikus – inkább összegez, rögzít, értelmez. A gyerekek önálló nézőpontok hordozóiként jelennek meg. Szoboszlai a dichotómiák – gyermek/felnőtt, szabadság/kényszer, bezártság/kitörés – ütköztetésével dolgozik, miközben túlzások nélkül törekszik a valóság pontos rögzítésére. A *Gyerekek, szürke háttér előtt*-ben izgalmasan fonódik össze az emlékezeti működés és a poétikai forma. A mikrotraumák olyan kiszolgáltatottság-tapasztalatok, amelyek nem traumaként, hanem tapasztalati evidenciaként vannak kimondva. Egy sötét lépcsőház, egy unalmas, monoton tér, egy soha meg nem épült mozi, egy rács az ablak előtt, vagy egy felnőtt, aki „nem ér rá általában” hétköznapi jelenségek, de a vizuális szerkesztés kiemeli őket a megszokottság rétegéből, és ezáltal mnemopoétikai aktussá válik. A film nem lineárisan, ok-okozati módon építi fel a történetet, hanem töredékesen, rétegzetten, ismétlődésekben, képzettársításokon keresztül rögzít – hasonlóan ahhoz, ahogy az emlékezet működik. Az elhangzottak túlélő képekké válnak: kollektív tapasztalatként előhívhatók, rekontextualizálhatók, és egy új generáció számára is érzékelhetővé teszik a múltat.

A film affektív archívumként működik, amely nemcsak dokumentálja a Kádár-korszak egy lehetséges gyerekkorát, hanem modellálja is annak emlékezeti elérhetőségét. Az alábbi mondatok például a lakótelepi tér érzéki tapasztalatát örökítik meg: „*Csúnya volt az egész, most se szép. (...) Nagyon unalmasak ezek a háztömbök*”. Az esztétikai minősítés itt nem díszítettségre vagy építészeti tudatosságra vonatkozik, hanem életminőség-érzékelésre. A „csúnyaság” és az „unalom” egzisztenciális tapasztalattá válik: a gyerek nem csak látja a szürke homlokzatokat, hanem bennük él, a hétköznapijaikban mozog, miközben az épített környezet semmilyen visszajelzést nem ad számára. Ez a tapasztalat emlékezeti értelemben nem csak „személyes”, hanem kollektíven hordozott, több generáció által ismert és továbbörökített élmény. Szoboszlai a szereplői által világos kritikát fogalmaz meg – éppen a hiányok, az elmaradások, a figyelmetlenségek megnevezésével: „Egy mozit is lehetett volna ide építeni, vagy valamit”, „Nincs villany és a lépcsőházban le lehet gurulni”. Ezekben a mondatokban a szereplők a kulturális infrastruktúra, a közösségi élet és a biztonság minimumának hiányát jelzik.

A film mögött egy sajátos személyes dilemma is kitapintható. Szoboszlai – belsőépítészeti háttérrel – maga is megtapasztalta az adottságokhoz való illeszkedés és az abból való kitörési kísérletek konfliktusát. Diplomamunkájában egy öttagú, háromgenerációs

családot kellett „behelyeznie” egy kétszobás lakásba – egy olyan megoldandó szociális képletbe, amely mintegy előképeként is értelmezhető a *Gyerekek, szürke háttér előtt* problémavilágának. Ez a dilemma nemcsak tematikusan, hanem formailag is jelen van: hogyan lehet vizuális gondolkodással artikulálni a térbeliséget, a szűkösséget, a mozgás lehetőségeit, anélkül, hogy a film didaktikussá vagy direkt módon szociológiává válna? A lakótelep a kompromisszumos jóléti modell egyik emblémája: biztosít lakást, fűtést, tömeges elhelyezést – de kizárja az egyéni térformálás lehetőségét. A biztonság és a funkcionalitás ára a mozgásszabadság elvesztése. Az ablakra szerelt védőrács sokkal többről szól, mint a balesetek megelőzéséről: ez a rács a látványtól való megfosztottság, a kontroll maga. A biztonságot bezártsággá alakítja. Szoboszlay az ideologikusan tervezett tereket (*espace conçu*) szinte szemantikus ábraként jeleníti meg: szalagházak és toronyházak mint ismétlődő formák, a háttér síkja homogén szürkeségbe vész, az épített környezet merev geometrikus logikája kizárja az egyéni identitás lehetőségét. A racionalizált tér személytelen, mindenki számára ugyanazt kínálja: egy lakóegységet egy azonosíthatatlan térben. A film ezt a teret még inkább lecsupaszítja, absztrahálja, hogy megmutassa annak strukturális erőszakát. Henri Lefebvre nyomán²⁷ a tapasztalt tér (*espace perçu*) a mindennapi gyakorlatok tere: hogyan lehet eljutni A-ból B-be, hol lehet „hülyéskedni”, hol lehet lenni. A filmben ez képezi a gyerekek mozgásának keretét, ebben motoroznak, gördeszkáznak, ugróiskoláznak. Az épített környezet nemcsak fizikailag, de jelentésében is akadály – a sűrűn ismétlődő házsorok a szabad mozgás ellenhatásává válnak. Itt jelenik meg Lefebvre egyik központi gondolata, a tér termelése: testmozgást, viselkedést, közérzetet hoz létre. A film legkomplexebb és legérzékenyebb rétege a megélt tér (*espace vécu*) – azaz a tér, ahogyan a gyerekek érzik, értelmezik, átalakítják, amilyen képeket, vágyakat és félelmeket projektálnak rá. Ez a dimenzió jelenik meg a gördeszkások és motorosok száguldozásakor, vagy a tizedik emeleten lakó kislány felemelkedésekor, amelynek végén idilli gyerekszobája várja. Kilátását viszont rács mögé zárják: „hogya ki ne essél”. Az animációs forma a tapasztalt teret képes megélt térré átalakítani – áttűnésekkel, perspektíva-váltásokkal, tengelyugrással – és ezzel megmutatja a tér újragondolásának lehetőségét is.

A film karakterei tipizáltak, stilizáltak. Ez a redukciós forma elv tudatos esztétikai döntés eredménye: a hangsúly nem a személyiségen van, hanem hogy hogyan mozog, milyen irányban, milyen ritmusban, milyen viszonylatokban. Ez a vizuális emlékezet működésére is rámutat: az emlékek nem mindig köthetők személyekhez, hanem gyakran terekhez, mozgásmintákhoz kapcsolódnak. Szoboszlay animációja ezeket a „túlélő mozdulatokat” rögzíti, melyek kollektív emlékekké válnak: a motoros száguldás nem egy konkrét fiúhoz kapcsolódik, hanem egy generáció szabadságélményének és mozgástéri korlátozottságának lenyomata. A vektor mint affektív memória sokkal mélyebben beég, mint a karakter. Ez leképezi a Kádár-kori társadalom (és a modernizációs nagyprojektek általában) elszemélytelenítését is. A rendszer számára az ember behelyettesíthető modul, nem személy. Az, hogy hogyan lehet mozogni egy térben, milyen irányba lehet menni, milyen akadályokat kell kikerülni – strukturált, nem véletlenszerű viszonyok. Ez voltaképpen egy mozgásalapú társadalomkritika foglalatja: a rendszer tetszőleges figurákat helyez a térbe, de az irányok, a lehetőségek és a korlátok a rendszer logikájáról árulkodnak. Szoboszlay rendszeresen dolgozik tengelyirányokkal: a rézsútosan fölfelé törő vonalak a szabadság illúzióját

²⁷ Henri LEFEBVRE magyarul eddig nem olvasható főművének egyik alaptétele, hogy a tér történelmileg előállított valóság. Nem pusztán háttér az emberi életnek, mivel azt a társadalom hatalmi pozícióban levő része állítja elő. Ez a tér visszahat a társadalomra, ellenőrzése, felhasználása hatalmat jelent, így rivalizálás tárgyává válik. A tér emiatt nem csupán fizikai környezetet jelent, hanem a tér felhasználásának módjait, a térre vonatkozó jelentéseket, elképzeléseket, ideológiát, beszédmódokat is. Franciául: Henri LEFEBVRE, „La production de l'espace”, in *L'Homme et la société*, 31-32 sz.: Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie (1974), 15–32.

hordozzák, míg balról közelítő átlók a fenyegetés vagy erőszak érzetét erősítik. A függőleges tengely a lebegés, a gravitációból való kiszabadulás narratív terepe – ám a szabadság mindig ideiglenes, mindig visszatér a tér korlátai közé. A térbeliség megjelenítése animációs eszközökkel történik, például amikor egy fejformává torzult perspektívavonal motorossá alakul, majd a látvány nem őt követi tovább, hanem a mozgás szubjektív érzetét: elrohanó házsorokat, kifehéredő horizontokat látunk, amelyek a szabadság és a semmibe tartó menekülés kettősségét hordozzák. Szoboszlai takarékos és kiszámított animációjában minden formaváltozás célirányos. Vizuális dramaturgiája a minimális gesztusok maximális jelentésére épít. Nincsenek hosszan komponált beállítások, ahogy a klasszikus értelemben vett narratíva sincs: a dinamika alkotja a film cselekményét. A szimbolikus mozgásminták a fizikai térből indulnak ugyan, de a közérzet absztrakt rétegeibe vezetnek.

A filmben nincs irányított értelmezés, egymás mellé sorakoztatott nézőpontok, megélések vannak – ahogy Macskássy Katalin filmjeiben is. A képi világ nem a kimondottakat illusztrálja, hanem a kimondatlanságok terében működik. Az elhangzott mondatok a hiány diskurzusán keresztül rajzolják meg az államszocializmus kudarcát. Az igény: biztonság, élmény, közösség, intézmények, szolgáltatások. Ez nem luxus, hanem alapszükséglet, amit a rendszer nem biztosít, vagy csak formálisan pótol. A gyerekek nemcsak a fizikai környezet elégtelenségére utalnak, hanem a kapcsolati hálók gyengeségére is: a szülők elfoglaltak, az idősek ellenségesek, a gyerekek kontroll és elhanyagoltság között sodródhatnak. Ez nem egyéni panasz, hanem egy korszak nevelési és társadalomszervezési elveinek kritikája: a család, mint mikroközösség nem tud vagy nem akar ellensúlyozni egy strukturálisan rideg rendszert. „*Nagyon rosszul tervezték ezt a lakótelepet a fiatalok szempontjából*” – a megállapítás túlmutat a praktikus térhasználaton. A gyerek nem játszótérre vagy parkok hiányára panaszkodik, hanem arra, hogy a tér nem számol vele mint alannyal. A rendszer infrastrukturálisan biztosít, de közösségi és szimbolikus szinten cserbenhagy. Ezzel a mozgóképes dokumentum-animáció kritikai realizmust gyakorol: nem dramatizál, hanem a gyermeki szóból kiindulva épít fel egy kollektív deficit-tapasztalatot.

Bár a *Gyerekek, szürke háttér előtt* és a *Nekem az élet teccik nagyon* egyaránt gyerekhangegyüttesekre épülnek, mégis eltérő emlékezeti és politikai konzekvenciákat hordoznak. Mindkét film alapproblémája a lakhatás, mint a szocialista társadalom strukturális hiányainak metszéspontja. Macskássy filmjében ez explicit válsághelyzet: a nyomortelepekre kiszoruló roma családok gyerekei a mindennapi fenyegetettséget élik meg. Szoboszlai filmjében ezzel szemben a lakás fizikailag rendelkezésre áll, ám a tér strukturáltsága miatt mégsem válik otthonossá. A gyerekek nem a létfeltételek hiányát panaszozzák, hanem azok passzivitását, érzékelhetetlenségét. A lakótér elidegenítő, így a közérzet az, ami kirekeszti a gyermeket. Ez az eltérés döntően befolyásolja a nézői pozíciót is. Szoboszlai filmje nem kínál azonosulást, inkább érzéki rezonanciát: a néző nem a gyerek mellett áll, hanem belezuhan az ő térélményébe. Macskássynál viszont az azonosulás a cél: a történetek, a rajzok, az elbeszélte szegénység együttese empátiára épít. Szoboszlainál a gyereknézőpont érzéki struktúraként van jelen – az animáció dinamikája, a tér használata a gyermeki tapasztalás logikáját követi. Macskássynál a gyerekek önmaguk helyzetének elbeszélőivé válnak – így a gyereknézőpont inkább tartalmi, szociografikus. Szoboszlai a gyereket érzékelő és mozgó testként fogja fel, nem karakterként – így a képek is az érzékelési horizontot modellezik. Macskássy narratív karaktereket teremt, a vizuális világ is történetszerűbb, illusztratívabb. Emiatt a *Nekem az élet teccik nagyon* szociográfiai animált riport, erősebb dokumentarista beütéssel, míg a *Gyerekek, szürke háttér előtt* hangsúlyosabban hordozza az affektív archívum jegyeit.

10. A forma mint emlékezeti lenyomat

10.1. Kovásznai György (1934 – 1983)

Kovásznai György életműve a kelet-európai kulturális emlékezet egyik legösszetettebb és legérzékenyebb vizuális kifejeződése. Animációs filmjei nemcsak stílári újítások, hanem azokhoz az emlékezetelméleti kérdésekhez kapcsolódnak, amelyek az elmúlt évtizedek kulturális és vizuális fordulatai során a történelmi múlt érzékelésének és reprezentációjának újragondolását tették szükségessé. Az affektív emlékezet és az affektív archívum fogalma Aleida Assmann²⁸ és Jill Bennett²⁹ nyomán azokra a testi, érzéki és vizuális lenyomatokra utal, amelyek túlmutatnak a narratív történetmesélésen. Kovásznai filmjei nem történetek köré szerveződnek, hanem egy korszak közérzetét idézik meg. Az emlékezés formanyelve a festményalapú vagy kollázsanimáció, amely az elfojtott és feldolgozatlan múlt érzéki hordozójává válik (és nem közvetlen dokumentumává), másrészt a hivatalos ideológia „denaturálását” szolgálja: felfedi annak erőltettségét, és alternatív nézőpontot kínál. Kovásznai nem illeszkedik sem a szovjet típusú ideológiai vizualitásba, sem a nyugati animációs kánonba. Inkább egy transzkulturális hibriditást hoz létre, amelyben jazz, pop-art, 20. századi festészeti irányzatok és a magyar szocialista valóság egyaránt helyet kap. Egy saját emlékezeti pozíciót jelöl ki a tudásgyarmatosító narratívákkal szemben.

10.2. *A monológ* (1963)



A monológ Kovásznai első, a Pannónia Filmstúdióban készült alkotása. A film a narratívára helyezi a hangsúlyt, megcsillogtatva Kovásznai forgatókönyvírói tehetségét, vizualitását pedig Korniss Dezsővel közösen jegyzik, akit Kovásznai mestereként tisztelt. Kornisst ekkoriban mellőzték festőként, mert nem szolgálta ki a szocialista rendszert. A magyar animáció történetében 1963-ig nem született olyan mű, amely ilyen markánsan vállalta volna az első személyű elbeszélő pozícióját – különösen nem oly módon, hogy ebben valós történelmi tapasztalatok, személyes reflexiók és morális kérdésfelvetések egyaránt helyet kapjanak. A film narrátora egy fiatal, huszonéves nő, aki gyermekkori emlékein keresztül haladva idézi fel múltját. Miközben visszatekint, kérdéseket fogalmaz meg az első

²⁸ Aleida ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization* (Cambridge: University Press, 2011).

²⁹ Jill BENNETT, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: University Press, 2005).

világháborút megelőző korszakban szocializálódott nagyszülők, illetve a harmincas évek nemzedékét képviselő szülők történelmi és társadalmi felelősségével kapcsolatban. Az elbeszélés így nemcsak az emlékezés aktusa, hanem felelősségre vonás, morális számonkérés is: a narrátor nem pusztán tanú, hanem aktív kérdező és értelmező. A jelenből megszólaló női hang belső monológja által a múlt képei – hol abszurdba hajló komikummal, hol nyomasztó tónusokkal – újra megelevenednek. A narratíva végül egyfajta belső leszámolásban csúcsosodik ki, amelynek lezárásaként a narrátor – erkölcsi és esztétikai végkövetkeztetésként – hitet tesz a jelen és a jövő lehetőségei mellett: *„És most itt vagyok én, aki gyerekfővel még láttam a nagy hazugságot és a rengeteg borzalmat. Első tapasztalataim annyira rosszak, hogy nem lett volna meglepő, ha egy életre kiég belőlem minden jóhiszeműség. Legfőbb jellemzőm, hogy illúziók dolgában sokkal óvatosabb és figyelmesebb vagyok, mint a régiek voltak. Éles szemmel és világos aggyal igyekszem felmérni az újfajta világ megnyíló távlatait.”*

Az emlékezés első fázisában a századforduló polgári világa elevenedik meg: egy látszólag kifinomult, valójában fojtogató közeg, amelyet a prűdéria, a társadalmi konvenciókba merevedett hazugságok és az üres retorikai pátoz jellemz. A szecesszió ornamentikája – díszórák, nehéz bútorok, tapétaminták és csipkék – egy érzéki túlterheltségű, zárt kulturális közeg vizuális metaforájaként jelenik meg. Ezt követően az első világháborút előidéző képsor egy groteszk, mégis tragikus tónusú modern haláltánc látomását idézi fel. A háborús gépezet abszurditását és embertelenségét egy különösen szuggesztív jelenet sűríti magába: a gigantikus ágyúmonstrumba balettszerű, kecses mozdulatokkal besikló emberfigurák képe, amely ironikus ellenpontként áll a pusztítás brutalitásával szemben. A film ezután a két világháború közötti korszak, a húszas-harmincas évek habkönnyű „papírvilágát” tárja elénk. A kollázs technikával készült képsorok stilizált, ugyanakkor erőteljesen expresszív vizualitással idézik fel az időszak kulturális és társadalmi karakterét. A képi világ fokozatosan sötétül el: a második világháború rémségeinek az absztrakt ábrázolásmód ellenére is megrendítő emocionális ereje van – a kompozíciók a trauma vizuális artikulációinak példái: deportáltak, foglyok, lágerek népe. Az 1956-os forradalom emléke Korniss Dezső „spricceléssel” technikával készült festményeiben idéződik meg (a festékfoltok eufemizált vérfoltok). A záró szekvenciában a fiatal nő végül saját alakjában is megjelenik – immár natúrfilmre fényképezve. Mint az új generáció megszemélyesítője, szembenéz a film során vezérmotívumként átvonuló „sápadt, ismeretlen asszony” alakjával, és azt mondja neki: *„Egyszer majd eltűnsz, mint a babonák”*. Ez az emlékezés traumatikus terhetől való felszabadulás és a személyes megtisztulás katartikus pillanata.

Az 1950-es évektől kezdődően a hidegháborús geopolitikai és ideológiai megosztottság esztétikai értékpreferenciákat is kijelölt. Ebben a kulturális dichotómiában az absztrakció – különösen az absztrakt expresszionizmus és a szürrealizmus szabad asszociáción alapuló kompozíciós elvei – a Nyugat művészeti identitásának részévé vált, míg a Kelet számára a realizmust és a racionális-logikai kapcsolatokon alapuló figurativitást rendelték hozzá normatív esztétikai kategóriaként. Mind Kovásznai, mind Korniss számára az animáció lett az a terület, ahol alkotóként szabadkezet kaptak. Ebben a filmben a fotómontázs szolgál a képalkotási módszer alapjaként, harmonizálva a Kovásznai által írt szöveggel, amely társadalmi és politikai problémákat artikulál. Kovásznai és Korniss egyaránt nyitottak voltak a nyugat-európai vizuális kultúra aktuális tendenciáira, amit a korszakban nehezen hozzáférhető művészeti folyóiratok iránti érdeklődésük is jelez. Rendszeres látogatói voltak a Fészek Klub könyvtárának, amely – korlátozott mértékben ugyan, de – lehetőséget biztosított a nyugat-európai, különösen francia művészeti magazinok tanulmányozására³⁰. A kollázs lényege a töredékek újrendezése, amely során a képi elemek eredeti kontextusukból kiragadva, új viszonyrendszerekbe kerülnek. Ez az eljárás a történelmi múlt értelmezésének posztmodern

³⁰ IVÁNYI-BITTER Brigitta: *Kovácsnai* (Budapest: Vince Kiadó, 2010), 73.

paradigmájával áll összhangban, amely a múltat nem lezárt és egységes időként, hanem töredezett és újrakonstruálható tapasztalatként fogja fel. Az animációs kollázs sajátos kettős természetű vizuális forma: egyszerre tabló és leltár. Mint történelmi tabló, asszociatív és szubjektív módon jeleníti meg a múltat, az egyéni emlékezés látomásait és kollektív történelmi események képi nyomait. Mint emlékezeti helyek leltára, archivál, idéz és újrakódol, képes megragadni azt a pillanatot, amikor az emlékezés még nem történelem, de már nem tapasztalat.

A monológ történelmi tabló, amely egyszerre dolgozik kronologikus elbeszéléssel és egyidejűsített képi fragmentumokkal. Olyan képi világot hoz létre, ahol a szecessziós enteriőrök, háborús gépezetek, archív fotók, reklámgrafikák, újságkivágások egymás mellé kerülnek, kulturális asszociációkat ébresztve. Ezek a vizuális lenyomatok a metonimikusan megjelenített korszakok érzékiségét és ideologikusságát is közvetítik. Marianne Hirsch utóemlékezet fogalma a második generációs traumaélmény reprezentációját írja le. Kollektív vagy családi múltbéli eseményekre, gyakran történelmi traumákra vonatkozik, amelyeket a következő generációk nem éltek át közvetlenül, de amelyeket mégis mélyen meghatározóként, „örökölt emlékezetként” élnek meg. Az utóemlékezet nem emlékezés a szó klasszikus értelmében, hanem képzelet, átöröklés, újrarmontírozás – mások emlékeinek médiumok általi interiorizálása. A kollázstechnika pontosan ennek az utóemlékezeti működésnek lehet adekvát formája. A kollázs nem a linearitásra és a dokumentarizmusra, hanem a töredékességre, a kihagyásokra, a képi és narratív diszkontinuitásra épít. A kollázs képi rétegei – eltérő idősíkokból, médiumokból, vizuális regiszterekből építkezve – vizuális metaforájává válnak az utóemlékezet rétegzett, mozgó, sokszor ellentmondásos struktúrájának. Ezek a képek egyben túlélő képek is (*survivor images*): maradványok, átdolgozott vagy újraértelmezett képek, melyeket az utólagos jelentésadás és újrakomponálás aktusa hoz működésbe. Itt kapcsolódik össze a kollázs aktusa az utóemlékezeti tapasztalattal: a képek kivágása, összeillesztése vagy kontextusváltása nem csupán esztétikai beavatkozás, hanem emlékezeti és identitáspolitikai gesztus. A kollázs mint „utóemlékezeti médium” különösen akkor válik jelentéssé, amikor az alkotó saját emlékezeti hozzáférhetetlenségét tematizálja – nem tudja visszaszerezni az elveszett történelmi múltat, de képes képi elemekből újrarendezni annak lehetséges kompozícióit. *A monológ*gal párhuzamba állítható a lengyel animáció két meghatározó alkotójának, Jan Lenicának és Walerian Borowczyknak a munkássága. Az általuk képviselt avantgárd szemlélet szembehelyezkedett a hivatalos szocialista realista esztétikai normákkal. Az ötvenes évek második felében Lenica és Borowczyk közösen készített rövidfilmjei egzisztencialista hangvételükkel, a narratív és vizuális normák elutasításával, illetve filozófiai és társadalmi problémák képzőművészeti igényességgel való tematizálásával új irányt jelölt ki a közép-európai animációs filmben. A kollázs nemcsak képeket, hanem anyagszerűséget is közvetít. A papírdarabok, textúrák, tipográfiák, nyomdai eljárások az érzékelésen keresztül hívják elő az emlékezés folyamatát. Hirsch hangsúlyozza, hogy az utóemlékezet gyakran affektív és performatív: nemcsak a képekre irányul, hanem a képek által kiváltott emocionális válaszokra is. A kollázs képei nem statikus reprezentációk, hanem érzelmileg telített vizuális események, amelyek a nézőből asszociációt, empátiát, újrarendezést, értelmezést várnak – ezáltal mozgósítják az utóemlékezeti folyamatot. Ezt kihangsúlyozandó, *A monológ* narrátora ráadásul expliciten beszél mind a családi, mind a történelmi traumákról: „Nagyszüleim hazudtak egymásnak és önmaguknak. (...) Ausztria-Magyarország egén akkoriban egy hófehér pofaszakáll illúziója lebegett és kitört az első világháború. Nagyapám, aki tartalékos ágyútoltelék volt, bevonult katonának, őt Isonzónál lőtték ki. (...) Az özvegyek pedig álltak, nem szóltak, mellettük pedig eltörpültek a városok. Mennyi gyász! Mennyi gyász! (...) A pszichológusok egyre szaporodtak”. Ez a hangnem egyszerre könnyeden szellemes és kíméletlenül realista. Szinte kedélyesen foglalja össze dióhéjban az egész huszadik századot, miközben sötét szakadékokat

sejtet egy átlagos család sorsának szövetében. Kovásznai álláspontja megegyezik Pierre Noráéval, aki így írja le az emlékezeti helyek és az utókor kritikus magatartásának szükségességét: „Belső kapcsolódás ez, mely azok adósává tesz minket, akik minket létrehoztak, ugyanakkor történelmi eltávolodás is, mely arra kötelez bennünket, hogy hűvös tekintettel mérjük fel s vegyük leltárba az örökséget. Egy általunk többé be nem lakott emlékezet megmenekített, félhivatalos és intézményesített, félig érzéki és érzelmi helyei. Az egyetértés korántsem egyértelmű helyei, melyek nem fejeznek ki sem harcos meggyőződést, sem szenvedélyes részvételt, de ahol felsejlik még valami a szimbolikus életből. Az emlékezetből a történetibe, egy ösökkkel bíró világból az esetleges viszonyrendszerek világába való átbillenés az, mely átmenetet teremtett nekünk a totemikus történelemből a kritikai történelembe: ez a *lieu de mémoire*-ok pillanata. Nem ünnepeljük már a nemzetet, ám tanulmányozzuk ünnepeit.³¹” A kollázs technika ontológiai állítás a történelemhez és az emlékezethez való viszonyról: azt mondja, hogy a múlthoz nem férhetünk hozzá közvetlenül, csak töredékek, nyomok, másolatok, vizuális lenyomatok révén. Az animációban a kollázs elemek nem statikus tárgyak, hanem mozgó képi formák, amelyek az idő dimenziójában szerveződnek új narratív struktúrává. A Pierre Nora-féle emlékezeti helyek ebben a mozgásban válnak dinamikus identitáshordozókká: a képek már nem csak emlékeztetnek, hanem újraértelmeznek, átrendeznek, párbeszédbe lépnek más idősíkokkal és tapasztalatokkal. A *monológ* újságkivágásai nemcsak a felvonultatott korszakok hangulatát idézik, hanem vizuális dokumentumként működnek: a társadalmi közeg, a nemzedékek közötti feszültségek, a személyes és kollektív történelem reprezentációi. Ezek az elemek egy-egy fragmentált múltbéli valóság hordozóivá válnak – éppúgy, ahogyan Nora leírja: „Helyei vannak az emlékezetnek (*lieux de mémoire*), mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek (*milieux de mémoire*)³²”.

A film zárójelenetében elhangzó kulcsfontosságú kijelentés – „*Egyszer majd eltűnsz, mint a babonák*” – a narrátor generációjának világos elhatárolódását fejezi ki azoktól a beidegződésektől, értékrendektől és társadalmi mintázatoktól, amelyeket az előző nemzedékek örököltettek rájuk. A múltidőt idéző asszony figurája egyszerre hordozója a társadalmi konvencióknak, a háborúban közvetett módon részt vevő hallgatásnak, a ki nem mondott bűnöknek és az elhallgatott traumáknak. A babona ebben az összefüggésben nem csupán elavult hiedelmet jelent, hanem a kritikátlan hagyomány, az automatikusan továbbadott félelem és társadalmi alkalmazkodás szimbóluma. A narrátor kijelentése tehát nem pusztán szakítás a múlttal, hanem a múlt feldolgozásának aktusa – egy emocionális és morális önfelszabadítás, amely során a generációs örökség már nem determinál, hanem megkérdőjelezhetővé válik. A zárómondat nem egyszerű múlttellenesség, hanem kritikai reflexió: egy olyan nemzedéki megszólalás, amely felismeri, hogy az elődök által örökölt hagyott viselkedésminták, ideológiák és traumák nem elkerülhetetlenek, hanem megnevezhetőek, kérdőre vonhatóak, sőt: leválthatóak. Ez a megszólalás a transzgenerációs trauma kimondásának első lépése: nemcsak emlékezés, hanem emlékezetpolitikai aktus is. Benne van az ifjú Kovásznai hite is, hogy a fiatal generáció képes lesz túllépni a múlt hibáin, és egy új, igazságosabb világot épít. A film egyrészt tükrözi a korszak magabiztos lendületét és a fiatal alkotói generáció változásba vetett hitét, másrészt már megjelennek benne azok a kérdőjelek és kritikai attitűdök, amelyek Kovásznai későbbi munkáira is jellemzők lesznek. Az idealizmus mögött ott húzódik a társadalmi valóság árnyalt érzékelése is, amely már itt, a pályakezdésnél is felfedezhető.

³¹ Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. Horváth Zsolt. Aetas, 3. sz., 1993.

³² Pierre NORA, *Emlékezet...*

10.3. *A fény öröme* (1965)



Jill Bennett ausztrál művészetfilozófus a kortárs művészet és a trauma reprezentációjának összefüggéseit kutatva vezeti be az érzéki nyomhordozó (*affective trace*) fogalmát³³. E fogalom alaptétele, hogy a művészet – különösen a vizuális médiumok – nem pusztán reprezentálja a traumatikus tapasztalatot, hanem érzéki módon újraaktiválja azt, mégpedig nem a narratív emlékezés, hanem a testi-affektív bevonódás révén. Bennett szerint az érzéki nyomhordozó nem az emlékezet mimetikus visszaadása, hanem egy testi „lenyomat”, amely a nézőt nem a megértés, hanem az érzékelés, az affektus szintjén szólítja meg. Az ilyen művek nem ábrázolják a traumát, hanem szenzuálisan közvetítik a jelenlét hiányának tapasztalatát, a veszteség, a fenyegetettség, a túlélés határelményeit. Ebben az elméleti keretben Kovásznai bányászoknak emlékét állító animációja, *A fény öröme* egyértelműen értelmezhető érzéki nyomhordozóként. A mozgóképmédia itt nem narratív rögzítőként, hanem affektív közvetítőként működik. A képekben nemcsak vizualizált világ, hanem testi tapasztalat, szenzuális intenzitás és emocionális lenyomat jelenik meg. Azáltal, hogy a néző nemcsak értelmez, hanem érzékel és rezonál, a film képes túlmutatni a reprezentáción, és elérni azt, amit Bennett a kortárs művészet egyik legfontosabb etikai dimenziójának tekint: az affektív viszonyulás által létrejövő, nem fogalmi, hanem testi alapú megértést. Ehhez a hatáshoz Kovásznai személyes érintettsége és elköteleződése is kellett – miután nem vették vissza a Képzőművészeti Főiskolára, két évet dolgozott bányában, hogy

³³ Jill BENNETT, *Empathic...*

belülről ismerje meg a munkásosztályt, aki iránt mély rokonszenvet érzett. Ez a személyes tapasztalat nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a film ne csupán ábrázoljon, hanem tanúságot tegyen. A film nem a bányászat tárgyilagos dokumentálása, hanem a test szorongásának, feszültségének és eufóriájának közvetítése vizuális és hangzó elemek segítségével. A filmben megjelenő hirtelen fényvillanások, a nyomasztó sötét és a robbanások színorgiái érzéki lenyomatok. A kollázstechnika, az elmosódó formák, a torzított perspektívák és a ritmikus montázs a test szorongását és szenzuális tapasztalatait fordítja le vizuális nyelvre. A néző nemcsak látja a veszélyt, hanem érzi a szűk tér klausztofóbiáját, a félelem pulzálását – a képek szó szerint „beleégnek” az érzékelésbe. A film nem épít klasszikus narratív struktúrát, mivel az affektív hatás elsődlegességére épül. Ez tökéletesen megfelel Bennett elképzelésének. A bányászok felszínre emelkedését követő fény- és színrobbanás nem csupán a túlélés narratívája, hanem a felszabadulás testi örömének vizuális és akusztikus artikulációja. A néző átérzi azt a kontrasztot, amely a földalatti világ nyomasztó sötétsége és a felszín fényözöne között feszül.

A film technikája – amely ötvözi a fotót a festői absztrakcióval – tovább erősíti az érzéki nyomhordozás hatását. A fényképek valóságindexe (a referenciális hitelesség érzete), valamint a festői kéz nyoma együttesen működtetik az emlékezeti mezőt: nem egy esemény elmondása, hanem a lenyomat megőrzése a cél. A néző e lenyomatot az érzékelés révén dekódolja – ez a megközelítés a test emlékezeti szerepét hangsúlyozza, szemben a nyelvi, tudati interpretációval. Gáll István filmrendező – aki értetlenül állt a film mellőzöttsége, vidéki mozikba való száműzése előtt – így ír: „(...) a néző átéli azt az örök szorongást, amit a föld mélyébe zuhanó kasban érez a bányász; a vastag sötétben ott kóvályognak a szorongás fantázia szülte rémei, a tűz- és robbanásveszély állandóan leselkedő kísértetei. Csupa szín, csupa ideges villanás, vörösen izzó és feketébe hulló kép ez a film. Aki járt bányában, ráismer apokaliptikus élményeire. A semmibe vesző, fény nélküli vágatok végtelenségére, a különös zajokra és az ijesztő csendre, a hirtelen felcsapó fények lidérces rémületére, a robbantások bíboros színorgiájára. És átéli a néző azt az örömet, amit a bányász naponta érez, amikor a felszínre repíti a kas, és megcsapja a kinti sokszínű világ, a fény öröme, az élet öröme.³⁴” Ez az, amit Bennett empátiás látásnak nevez (*empathic vision*), egy érzéki rezonancián alapuló viszony. Kovásznai filmje nem sajnálatot kíván kiváltani, és nem felel meg a kor heroizáló munkásképeinek, hanem azt éri el, hogy a néző érzékileg kapcsolódjon ahhoz a tapasztalathoz, amit a bányász nap mint nap átél.

A bányászokról készült portékhoz a párbeszédükről rögzített hangfelvétel társul, amelyen elhangzanak az életmódjukkal járó akadályok, veszélyek, ártalmak (szilikózis). Az, ahogyan a film zörejekből, gépzajokból, fémcsattanásokból és mechanikus hanghatásokból építi fel a bánya világát, majd ebből az akusztikus térből lassan kibontakozik az emberi beszéd, nemcsak dramaturgiai, hanem érzéki-tapasztalati szinten is jelentéssel bír. A film első perceiben felépülő hangkulissza – gépek zakatolása, fémsúrlódás, csörömpölés, mély földmorajlás – olyan térérzetet kelt, amelyben a hang által bejárhatóvá válik a bánya, még mielőtt képet látnánk róla. Ez a hangon keresztüli belépés egyben affektív indítás is: a néző testileg reagál a hangrezgésekre, a mélyfrekvenciás zajokra, a hirtelen megszólaló fémhangokra. A hang itt nem a képet kíséri, hanem megelőzi és megalapozza azt, létrehozva egy szorongást keltő, zsigeri befogadói állapotot. Ez az érzéki megelőzöttség megfelel Jill Bennett affektuselméletének, miszerint az affektus nem kognitív értelmezéssel, hanem érzéki impulzusokkal kezdődik: a test érzékeli, mielőtt az elme értelmezi. A néző nem tudja rögtön, mit hall – de érzi a fenyegető viszonyt a térrel. Mintha a bánya maga is élő organizmus lenne, amely uralja az embert, és saját ritmusában „lélegzik”, „köhög”, „ordít”. A film egyik legmeghatározóbb dramaturgiai és érzéki pillanata az, amikor az emberi beszéd először

³⁴ GÁLL István, „A fény öröme”, *Élet és irodalom*, 1967. júli. 22.

megszólal. Ez a beszédhang intim, törékeny hatást kelt a kontrollt gyakorló gépi térben. Ahogy áttör a gépzajon, úgy válik a beszéd aktusa is a túlélés egyik affektív formájává. Ez a megszólalás nemcsak artikulál, hanem emberi jelenlétet követel vissza egy dehumanizált térben. Kovásznai merészen bánik a filmidővel: nem feszesít, inkább túlfeszít: a hanggal együtt a kép is pulzál, elhalkul, hirtelen előtör, majd ismét elnémul. Ez a dinamikusan változó szerkezet a néző testét egy sajátos időélménybe helyezi: a bányász testének idejébe. Egy olyan testidőhöz igazodik, amelyben a várakozás, a feszültség, a kirobbanás és a megkönnyebbülés ciklikusan váltakozik.

Henri Lefebvre szerint a tér társadalmi termelés eredménye. A bánya, mint konceptualizált tér, a hatalom által megszerkesztett, funkcionálisan kijelölt helyszín, amelynek fizikai struktúrái (akna, folyosó, gépek) a munkaerő racionalizálását és ellenőrzését szolgálják. Ugyanakkor megélt térként a bánya nemcsak fizikai, hanem affektív környezet: félelemmel, izoláltsággal és testi szorongással telített. Kovásznai képi nyelve azzal, hogy a szubjektív testi tapasztalatot ötvözi a kollektív térérzékeléssel, Lefebvre elméleti keretéhez hasonlóan mutatja meg, hogy a tér nemcsak szervez, hanem hatalmat gyakorol. Bányanatatómiája másfelől a Foucault által kijelölt panoptikus logikát követi, és megfeleltethető Foucault megfigyelő hatalmi modelljének³⁵. A bányász mozgása behatárolt, előre kijelölt, ellenőrzött; a szűk folyosók, az egyirányú járatok, a mechanikus fizikai műveletek a fegyelem térbeli kódolásai. A munkás nem név, hanem test, akinek mozgása előre meghatározott, egy előírt struktúrában zajlik, és csak akkor kap emberi arcvonásokat, amikor kijut a fényre. A felszínre emelkedés a térből való kitörésként, egy új kezdetként is olvasható. A felszín színei – a hirtelen beáradó napfény, a világ festőisége – könnyen értelmezhető a hivatalos ideológia optikáján keresztül mint az államszocialista munka értelmének katarzisa, de Kovásznai optimizmusa nem retorikus, hanem transzcendens. A bányát a gótikus katedrálissal állítja párhuzamba, a bányászokat a névtelen építőkkel, akik munkájuk végeztével a megváltás fényében részesülnek. A kormos arcú bányászportrék Bach *D-moll Szvitjének* Nyitányára emelkednek fel. A film a balesetvédelmi plakátokkal és a bányász szocialista-realista szobrával indít, a zárlatban pedig elemelkedve a valóság talajától, impresszionisztikus víziókban jut el a megdicsőülésig.

10.4. Anima vérité



³⁵ Michel FOUCAULT *Felügyelet és büntetés – A börtön története* című munkájában foglalkozik Jeremy Bentham filozófus börtöntervével, ahol a rabok folyamatos megfigyelése történik, egy panoptikus épületstruktúrának köszönhetően.

A szociológiai dokumentarizmus egyik programadó alkotása, egyben az irányzat kollektív működésének példája a Balázs Béla Stúdióban készült *Nevelésügyi sorozat* (1973), amelyben a sorozatban részt vevő alkotók (Dárday István, Szalai Györgyi, Mihályffy László, Vitézy László, Wilt Pál) egy olyan munkamódszert honosítottak meg, amely a szociológiai elemzést vizuális struktúrává emelte. A hetvenes évek pedagógiai dokumentumfilmjeinek központi témái ezen a nyomvonalon mozgó problémák lettek: az oktatási intézményrendszer diszfunkciói, a nevelési modellek válsága és a reformtörekvések ellentmondásai. A stúdióban született filmek jelentős része alapult szociológiai terepkutatásokon, interjús anyagokon és helyzetfeltáró riportokon. Ez a megközelítésmód hamar túllépett a dokumentumfilm műfaji határain, és átöröklődött a fikciós, de még az animációs filmek formai és dramaturgiai világába is. Kovásznai ebben az időben a „társadalmi rajzfilm” műfajával kísérletezett. Hatással volt rá a francia újhullám, különösen a *cinéma vérité* irányzata, valamint annak kelet-európai recepciója, amely a '60-as évek végére új dokumentarista látásmódot hozott magával. Ezek az impulzusok vezettek el Kovásznai sajátos animációs dokumentarizmusának, az *anima vérité* koncepciójának kidolgozásához, amely 1971-re vált koherens módszertani keretté. A módszer lényege, hogy a valóság megörökítése nem a kamera közvetlen jelenlétén, hanem a képzőművészet hagyományos modell utáni rajzolásán keresztül történik. Az így létrejövő alkotói helyzet – a modell és a rajzoló közötti élő interakció – sajátos kölcsönhatást generál: a modell hatással van az őt ábrázoló művészre, ugyanakkor a művész interpretációja is visszahat a modellre. Ez a kölcsönös jelenlét idézi fel a *cinéma vérité* önreflexív kamerahasználatának dinamikáját. Az *anima vérité* poétikáját a valóságghűség és a szubjektív artikuláció (expresszivitás, túlzás) kettőssége adja. Kovásznai célja nem a fotórealista illúzió megteremtése, hanem – saját szavaival – „a lényeg realisztikus megragadása³⁶”. Ezért a megrajzolt figurák mindig eredeti társadalmi és térbeli kontextusukba kerülnek visszahelyezésre. Az alkotók a környezetet is részletesen tanulmányozzák, rajzban rekonstruálják, s csak ezen az alapos megértésen keresztül kezdik el mozgatni a szereplőket – a valóság térbeli és társadalmi struktúráján belül. Az időbeni kiterjedés hozza mozgásba az állóképet. Ez a megközelítés egyúttal tágítja az animáció portréábrázolásának lehetőségeit is, mivel a rajzolt modell „időbeli körüljárhatósága” révén lehetőség nyílik annak teljes életkörnyezetének feltérképezésére. A művészi folyamat így nemcsak vizuális megfigyelés, hanem interszempionális és társadalmi közelítés is: a modell egyszerre ábrázolt alany és értelmezett kortárs. Fontos eleme ennek a megközelítésnek az emberközeli tipizálás, amely egyensúlyban tartja az általánosíthatóságot és a személyességet. Ez a fázis lehetőséget biztosít a szereplők összehangolt dramaturgiai elrendezésére is: az alkotók olyan figurákat keresnek, akik életkor, társadalmi helyzet, karakter és sors tekintetében egymást kiegészítő tipológiát alkotnak, így biztosítva az animáció szociológiai és érzelmi sokszínűségét. Ez nemcsak a narratíva hatásosságát növeli, hanem meghatározza az alkalmazott vizuális és animációs technika jellegét is: egy dinamikus, fiatal karakter mozgásalapú, élénk színvilágú megjelenítést kíván, míg egy idősebb, visszahúzódozó figura esetében tompított tónusok, lassú áttűnések és statikus képi megoldások kerülnek előtérbe. A filmkészítés második szakasza – a műtermi munka – az előző fázisban felhalmozott vizuális és élményanyag grafikai kikristályosítását és animációs feldolgozását jelenti. A modellekkel való közvetlen kapcsolat ekkorra már lezárul, az alkotók a stúdió terében véglegesítik az összegyűjtött vizuális jegyzetek, portrék és környezetrajzok alapján a karakterábrázolás formáit. Kiemelt szerepet kap ebben a fázisban a mozgás kiválasztása mint egyénítő, tipizáló eszköz. Nem minden figura esetében szükséges a teljes test animálása: előfordulhat, hogy egy karaktert egy-egy gesztusa reprezentál a leghitelesebben. Kovásznai még arra sem törekszik, hogy az egyes

³⁶ KOVÁSZNAI György, „A Rügyfakadás megvalósításának munkamódszere” c. írásában, in IVÁNYI-BITTER B., Kovásznai. 160.

karakterek megjelenése koherens legyen. Többen dolgoznak a filmben, egymástól eltérő művészeti stílusban, és ezt inkább kiaknázza, mintsem homogenizálta, expresszívve téve a szereplők hangulatváltásait és saját nézőpontváltásait.

A lokális, hétköznapi jelenségek, mikrotörténetek szervezték ekkoriban készített rövidfilmjeit: *Rügyfakadás No.3369* (1971), *Körúti esték* (1972), *A 74-es nyár emléke* (1974), *Riportré* (1982). Utcajeleneteket, presszókban ücsörgők párbeszédeit, társkereső hirdetéseket dolgozta fel, vizuális pillanatfelvételeket rögzített, megragadta a kor hangulatát, a hely szellemét. Mintha a festményanimációban a képek folyamatos újraalkotása révén a mozgókép nem rögzítene, hanem emlékezne. A festés mozdulatai, az ecsetvonások ritmusa, a színek lüktetése testesítik meg a városélményt. Kovásznai számára a városi lét banalitása nem ironikus elidegenedés, hanem mély affektív kötődés tárgya. Nem a részletekre fókuszál, hanem az atmoszférára, a helyszínek kisugárzására, az aurára. Az ecsetvonások folytonos átalakulása pedig nem véglegesíti a látványt, hanem állandóan az emlékezés aktusában tartja. Lefebvre szavaival élve: térből akkor lesz hely, amikor érzéki-tapasztalati viszony, jelentés, emlékezet és affektív kötődés társul hozzá. Kovásznai filmjeiben Budapest nem háttérként jelenik meg, hanem sűrűn érzékelt, átélt, artikulált térként – vagyis helyként. A *Körúti estékben* és *A 74-es nyár emlékében* Budapest helyekké differenciálódik, vagyis az élményekkel és testérzékletekkel telített, megélt terek³⁷ hálózatává válik. Ezek a helyek lüktetnek, változnak, reagálnak – vagyis élnek. Ez nem csupán poétikai hatás, hanem térpolitikai állítás is: a város nem az állami infrastruktúra és hatalmi geográfia leképezése, hanem az érzéki, esztétikai és hangsúlyosan szubjektív térélmények sokasága. A megélt tér pluralitásban létezik, mivel mindenki másképp éli meg. Ő maga is a konkrétum és a személyes megélés kettős hatását hangsúlyozza a film kapcsán: „Legfőbb törekvésem az, hogy a rajzfilmet a konkrét valósághoz közelítsük. Az absztrakció – amely kétségtelen nagy előnye a rajzfilmnek és lehetővé teszi az elvont gondolatok képi megjelenítését – azzal a veszéllyel jár, hogy »megeszi« a konkrétságot. Jó lenne megmutatni a gyökereket, amelyek a valósághoz vezetnek. Ez persze nagyon komplikált ebben a műfajban, hiszen, ha nagyon akarunk, akkor sem tudunk nem absztraktok lenni. Ám a motívumtartalmak is kimerülnek, ha időnként nem nyúlunk a valósághoz vissza. Végül is a műfaj fiatal, határait még nem járták be és azt hiszem, nagyon sok lehetőséget kínál. A film olyan impressziókat kíván visszaadni, amelyeket én szereztem ezen a számomra kellemes nyáron.”³⁸

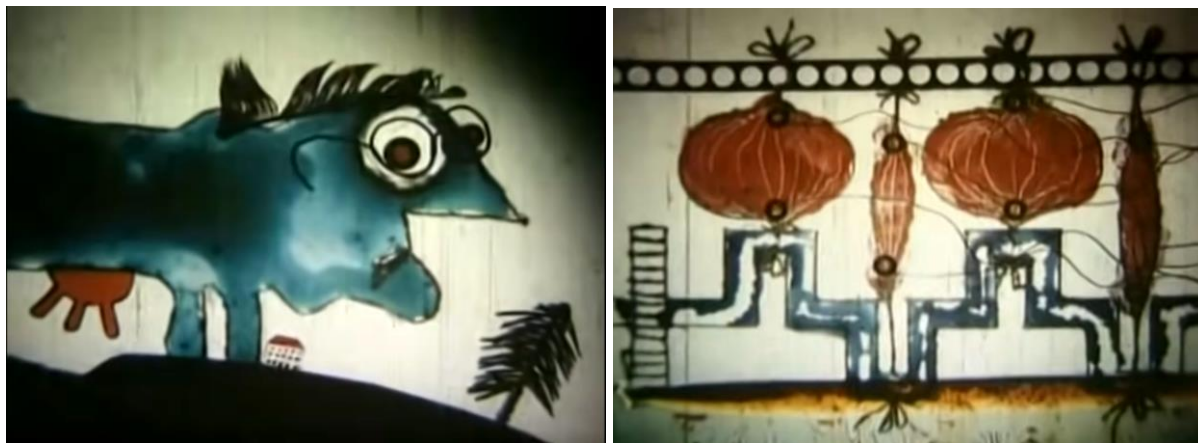
Kovácsnai az atmoszféra megteremtésére hangban is nagy hangsúlyt fektet: a filmekben felcsendülő zenei betétek – Illés, Lokomotív GT, KEX, Koncz Zsuzsa, Szécsi Pál – tovább fokozzák az időbeli és érzéki belehelyezkedés lehetőségét. A *Hullámhosszok* (1970) című festményfilmje teljességében a rádióadók aleatorikus váltakozásából épül fel, a kép nem illusztrálja a hangot, hanem paritásban áll vele, felel rá. A film MOTTÓJA: „*Forgatjuk a rádió gombját s az éterből a legkülönbélebb hangbenyomások zúdulnak ránk. Ezek az impulzusok válogatás nélküliek és töredékesek, bennük mégis jellemzően zsong és lüktet a modern emberi világ. E film alkotói a festészeti látvány eszközeivel, szubjektív élményként követik a hullámhosszokat.*” Ez az erős rendezői gesztus, amellyel a rádió keresőgombját teszi meg szervezőelvvé, egyrészt Kovásznai integratív világszemléletét tükrözi, ahol a magas- és popkultúra egyaránt megfér, másrészt azt az erős kapcsolódási szándékot, amellyel a külvilág impulzusaira reflektál, kommunikációs lehetőségként tekint. Ezekben a filmekben a műfaji megkötések fellazítására és korlátainak feszegetésére tett tudatos kísérletezésről van szó. A szocialista eszménytől idegen gesztus a művészi színvonalra emelt popkultúra, a kortárs

³⁷ A megélt tér (*l'espace vécu*) LEFEBVRE-nél az a szubjektív, érzéki, emlékezetileg és szimbolikusan telített tér, amelyet nem csupán használunk vagy tervezünk, hanem testileg és érzelmileg átélünk – és amelyet a művész képes leginkább láthatóvá és újraterezhetővé tenni. Ez a fogalom háromszintű térelméletének harmadik és legintimebb szintje.

³⁸ „Utazás a Hold középpontjába”, *Esti Hírlap*, 1974. okt. 18.

könnyűzenei darabhoz, jazzimprovizációhoz készített festői videoklip (Kovácsnai korábbi filmjei, a *Várákozni jó* vagy a *Fény és árnyék* ilyenek).

10.5. Julian Józef Antonisz (1941 – 1987)



Nemzetközi párhuzamként Julian Józef Antonisz (eredetileg Antoniszczak) „kamera nélkül” készülő filmjeit hozhatjuk. Ezek a munkák egyedülálló példái egy olyan ellentmondásos és szigorúan kontrollált nyilvánosságszférában működő diskurzusnak, amelyet a hatalom rendszerszinten felügyelt, mégis belső feszültségek, esztétikai és politikai ellentétek tartottak mozgásban. Antonisz közvetlenül a 35 mm-es filmszalagra rajzolta, festette, karcolta, égette, pecsételte filmjeit. Radikálisan autonóm, ironikusan *Lengyel Kamera Nélküli Krónikának* (*Polska Kronika Non-camerowa*, 1981–1987) nevezett „csináld magad”-projektje azzal emelkedik ki a kontextusból, hogy a kézműves animáció szándékosan korlátozott eszköztárát a hivatalos politikai vizualitás szétírására, aleatorikus karneváli dekonstrukciójára használja. Filmjei agyonmásolt VHS-kazettákon terjedtek, gyakran földalatti, „nem hivatalos” éjszakai vetítéseken mutatták be azokat klubokban és bárokban. Fontos megemlíteni, hogy Antonisz különleges kapcsolatot ápolt az Oberhauseni Fesztivállal, ahol filmjei gyakran kaptak díjat. Az 1984. évi nagydíjat a *Kamera Nélküli Krónika* hatodik részének ítélték oda, amely tartalmazott egy *Weg zum Nachbarn* című, magának a fesztiválnak szentelt jelenetet. Az Oberhauseni Fesztivál megjelenik Antonisz nyugat-németországi utazásáról szóló, *Oberhausen, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Hannover, avagy kamera nélküli riport a Német Szövetségi Köztársaságról* (*Oberhausen, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Hannover, Hamburg, czyli noncamerowy reportaż po Republice Federalnej Niemiec*, 1985) című animációs riportfilmjében is. Ezekben a kamera nélküli rajzfilmekben a politikai híradók konvencionális retorikáját forgatja ki ironikus távolságtartással, bizarr szöveget hozva létre a kései szocialista realizmus vizuális nyelvén megfogalmazott rendszerkritikával. Az udvari bolond stratégiája: ironikus, de nem nyíltan lázadó; játékos, de nem naiv. Olyan szerepet vállal, amely lehetővé teszi számára, hogy belülről forgassa ki az ideológia nyelvét – látszólag együttműködik, valójában azonban lefegyverzi azt. Az abszurditás védőburka alatt Antonisz mélyen beavatkozik a domináns diskurzus szerkezetébe, dekonstruálja annak patetikus, idealizált formanyelvét, és helyére kaotikus, érzéki sokkhatásokon alapuló montázst helyez. Az egységes narrációt széttöredezett kommentárok, pszichedelikus hangalámondások, popzenei betétek, háttérzajok és zavaró hangfoszlányok váltják fel – mindezek gyakran teljesen laza, véletlenszerű kapcsolatban

állnak a vizuális réteggel, amely vibráló színekből, túlmozgó formákból és vizuális „zajból” áll. Ez az esztétikai anarchia nem a formátlanság, hanem a tudatos taktikázás tere: a művész a karneváli sokhangúság stratégiájával elbizonytalanítja a jelentés stabilitását, és megtöri azokat a vizuális és narratív kódokat, amelyek az állami filmpropaganda eszköztárát alkotják.

Antonisz így nemcsak a médium határait feszegeti, hanem a film ideológiai szerepét is újradefiniálja – emellett természetesen dekolonizálja is a filmes esztétikát, mert megtagadja a globális dominanciával rendelkező nyugati vizuális normákat, és egy lokális, alternatív, közép-európai nyelvet hoz létre.

Művészete a kisember taktikai válaszreakciója a hatalmi struktúrák reprezentációs gépezeteire – a groteszk mint ellenállási forma, a vizuális montázs mint diskurzív szabotázs. A klasszikus narratíva elutasítása tehát nem egyszerű stílusbeli kísérlet, hanem politikai pozíció: az autoriter beszédmód ironikus kifordítása a saját szabályrendszerén belül, a művész testén és érzéki tapasztalatán keresztül. Antonisz barkácsolásból építkező filmes gyakorlata közvetlenül rámutat a de Certeau-i taktika³⁹ egyik alapvető ismérére: helyzeti kreativitás és a domináns struktúrákkal szembeni alkalmazkodó ellenállás. A de Certeau-i értelemben vett „bricolage”, vagyis a meglévő eszközök újratervezett, kreatív használata nem pusztán technikai invenció, hanem a kulturális normák újraírása is: a „barkácsfilm” esztétikája a hatalmi diskurzus ipari normáival szemben pozicionálódik. A *Lengyel Filmkrónika (Polska Kronika Filmowa)* a rezsím egyik hivatalos propagandaeszköze volt: állami stratégiai médium, amely reprezentálta az uralkodó ideológia narratíváit. Antonisz ezzel szemben létrehozta a saját *Krónikáját* – de taktikai módszerekkel: ugyanazt a műfajt használja, de kifordítja, átírja. Ez a diskurzus megszállása, a stratégia terének taktikával való újrahaznosítása. Antonisz *Kamera Nélküli Krónikája* nem kívülről támad, hanem belülről téríti el a hivatalos médianyelvet: ugyanazokat a formai konvenciókat alkalmazza, de parodizálja, önreflexívvé teszi. Ez klasszikus példája a de Certeau-i kisajátításnak⁴⁰. A fogalom a hétköznapi emberek kreatív, ellenálló viselkedését írja le azokkal a rendszerekkel szemben, amelyek a viselkedésük tereit és szabályait felülről, intézményesen meghatározzák. Antonisz filmjei bemutatják, hogyan próbálhat meg egy egyén médiumon keresztül emlékezni egy elnyomó rendszer valóságára úgy, hogy nem a hivatalos reprezentáció nyelvét ismétli meg, hanem átírja azt. Nem kivonul a valóságból, nem alternatív világot épít, hanem azon belül dolgozik, azzal folytat párbeszédet. Antonisz vagy Kovásznai nem menekülnek az államszocialista valóság elől, hanem mélyen beágyazódnak. Nemcsak a világra reflektálnak, hanem saját médiumukra is. Tudatosan mutatják meg a film megalkotottságát, szerkesztettségét, anyagiságát. Kovásznainál az *anima verité* fogalma pontosan ezt jelenti: az animáció nem illúziógyártás, hanem művészi valóságtapasztalat, amely a festészetből, a szociográfiából, a töredékes nyelvi reflexiókból egyaránt építkezik. A filmkészítés személyessé tételének politikai gesztusa, ahol a szerző keze és nem a gép tekintete vagy adottságai határozzák meg a végleges látványt.

Jill Bennett szerint különösen azok a művek affektív hatásúak, amelyek „sérültek” vagy töredezetek formailag, elkerülnek az esztétikai idealizálást, diszkomfortérzetet keltenek, a trauma, a marginalitás, a test és az emlékezet mediálására törekednek, nem egyszerűen elmesélnek valamit, hanem megéreztetnek valamit. A hivatalos retorika egy homogenizált, idealizált világképet közvetített: harmonikus társadalom, fejlődés, rend. Antonisz munkái ezzel szemben kifejezetten nyers, durva, sokszor esetlen vizualitást mutatnak – akárcsak korai

³⁹ A taktika egyfajta ellenállás a fennálló hatalmi struktúrákkal szemben – nem nyílt konfrontáció, hanem mikroszinten működő, helyzetfüggő kreatív túlélés. De Certeau példaként a városi gyalogost említi, aki a várostervezők által meghatározott útvonalak helyett saját útvonalat vág a térben, ezzel újraírva a tér használatát.

⁴⁰ A De Certeau-i értelemben vett „kisajátítás” az a taktikai művelet, amellyel az egyének vagy közösségek a hatalom által kijelölt struktúrákat (nyelvet, teret, médiát) saját céljaikra használják fel, így a fennálló rendszerek terében teremtenek autonóm mozgásteret. Lásd: Michel DE CERTEAU: *A cselekvés művészete*

élőszereplős filmjeinek elmosódott, alulexponált képei. Az animációs képsorokat és a hanganyagot egyaránt a spontaneitás és a kontrollált káosz hatja át: a vágás ritmusa szaggatott, a kompozíciók rendezetlenek, a hanganyagok pedig szándékoltan torzak, zajosak, hibákkal telítettek. A filmekben gyakran visszatérő, hurraóptimista induló-szerű zenei aláfestés – amelyet többnyire maga Antonisz komponált és adott elő – gyenge minőségű felvételeken szólal meg, tele hamis hangokkal, rögzítési hibákkal és akusztikai zavarokkal. Külön figyelmet érdemel az Antonisz-filmek védjegyének tekinthető hangalámondásos narráció, amelyben szinte kizárólag nem professzionális szereplők – köztük a Krakói Animációs Stúdió portásnője – olvassák fel a szövegeket. E szereplők gyakran dadognak, hibásan ejtik ki a szavakat, és nehezen birkóznak meg az Antonisz által megírt, áltudományos zsargonnal, nyelvi neologizmusokkal telített szövegekkel (ezekben a nyelvi kollázsokban különböző regiszterek keverednek a modern technológiától a természettudományos vagy filozofikus diskurzusokon át a blöffig). A narrátoroknak felolvasásaik során egy Antonisz-féle kézzel írott, rendezetlen és nehezen értelmezhető jegyzetlapról kellett rögtönözniük.

Antonisz vizuális kézjegye az ismétlés, a hurkokra (*loop*) tagolt struktúra. Az egységek ritmikus újrajátszása mély jelentésréteggel rendelkező formai-poétikai elem. A képi és hangi motívumok ismétlődése nem pusztán stiláris játék, hanem a szocialista valóság önismétlő, ciklikus tapasztalatának metaforája. A rendszer folyamatosan újratermelte önmagát változás helyett, agresszíven ismételte ugyanazokat az üzeneteket, miközben a hétköznapi élet stagnált, reménytelenül ismétlődő rutinban zajlott. A hivatalos retorika gépies ismétlése és a társadalom kollektív dezintegrációja között feszülő ellentét képezte a korszak egyik alapélményét. A *loop* így ideologikusan telített forma: a fejlődés szimulációja alatt valójában mozdulatlanság uralkodik. Antonisz filmjeiben az ismétlés gyakran túlpörgetett: túlgyorsított mozgások, idegesítően lüktető zene, monoton hangalámondás. Ez a ritmus patológiája, amely egyszerre nevetséges és nyomasztó. Antonisz kritikai emlékezetstratégiája: *loop*jai beleégetik a néző érzékelésébe a korszak monoton, ismétlő, üres ideológiai szerkezetét.

Mindezen effektusok célja az, hogy a film mint médium megőrizze az egyediség auráját, ahogyan azt Walter Benjamin a tömegkultúra kritikájában megfogalmazta⁴¹. Benjamin szerint az aura a műalkotás történeti jelenlétéhez, téri-időbeli egyediségéhez kötődik – amit a mechanikus reprodukció lebont. Antonisz számára kulcsfontosságú kérdéssé vált, hogy megszabaduljon a filmművészet egyik alapvető jellemzőjétől: a technikai sokszorosíthatóságtól. Ez a vágy (amely meglehetősen szokatlan a mozgóképes médium hagyományos logikája felől nézve) végül radikális non-kamerás fordulatához vezetett. Antonisz célja nem a reprodukálható, tömeggyártott másolat létrehozása volt, hanem épp ellenkezőleg: annak megvalósítása, hogy a vetített film minden esetben az eredeti, kézzel készült műalkotás legyen. Az alkotás egyediségére, fizikai nyomhordozó mivoltára törekedett – egy olyan formára, amely nem választható el az alkotói gesztustól. A „közvetlen animáció”, ellentétben a hagyományos animációs technikákkal, amelyek alapvetően a felvétel és reprodukció elvén nyugszanak, a képi világ közvetlen manifesztációja. A filmszalag nem csupán technikai közvetítőeszköz, hanem maga is a film tárgyává válik – annak érzéki, fizikai testévé. Antonisz filmjei auratikus emlékezetobjektumok: érzéki, széttöredezett lenyomatok egy korszakról, amely maga is instabil, groteszk és politikailag terhelt volt. *Szigorúan elkötelezett film* (*Ostry film zaangażowany*, 1979) című munkája egyenesen az állami cenzúra abszurditását gúnyolja, míg a *Kamera Nélküli Krónika* több epizódja (különösen a hatodik) karnevalisztikus politikai pamfletként működik: groteszk „híradói” a gazdasági válságot, a fogyasztói nyomort, sőt a hidegháborút is parodizálják. Annak ellenére, hogy filmjei tele vannak nyers, közvetlen politikai megjegyzésekkel, Antonisz képes volt különleges tárgyalási

⁴¹ Walter BENJAMIN, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. BARLAY László, in *Kommentár és prófécia* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969).

pozíciót kialakítani a hatóságokkal – részben éppen filmjeinek műfaji besorolhatatlansága és barkács-jellegéből fakadóan vélt ártalmatlansága miatt. A kézzel írt és felolvasott, tökéletlen narráció célja is az volt, hogy kiszabaduljon az államilag ellenőrzött stúdiórendszerből. Antonisz saját szobáját alakította át stúdióvá, ezzel a független, alulról szerveződő filmes gyakorlat lehetőségét demonstrálta. Hitt abban, hogy a film médiumát vissza kell adni az embereknek – el kell venni az intézményi közvetítők kezéből (a De Certeau-i kisajátítás). A film előtti kor varázsát akarta visszahozni: a közvetlen kapcsolatot az alkotó és a néző között, a személyes kézjegyet, egyedi filmek világát, amelyeket padlásokon és garázsokban készítenek, és kis mozikban vetítenek.

11. A kollázsfilm szubjektív poétikája

Walter Benjamin *Kiásni és emlékezni*⁴² című írástörredéke termékeny fogalmi kiindulópontot kínál az animációs kollázs mnemopoétikai értelmezéséhez. Benjamin ebben a rövid, ám sűrű gondolati mezőben az emlékezést régészeti munkához hasonlítja: egyfajta rétegszerű ásatásként írja le, amely során a jelen tapasztalata a múlt mélyrétegeibe hatol. Az emlékek nem lineáris narratívaként, hanem töredékes, képszerű lenyomatokként tárulnak fel, amelyek „későbbi meglátásaink józan helyiségeiben” válnak újraértelmezhető „kincsekké”. A különböző eredetű, korú és stílusú képelemek – archív fotók, metszetek, tárgyak, tipográfiai elemek – egymás mellé rendelése a múlt képi rétegeinek kiásását imitálja. Az újraserkesztett, elidegenített vizuális töredékek hasonló módon hatnak, mint az ásatás során előkerülő leletek: elveszített kontextusuk ellenére (vagy épp ezért) új jelentéseket generálnak a befogadóban. Benjamin felvillantja azt a felismerést, hogy az emlékezet működése összefonódik a médiumok technikai természetével. A mozgókép szerinte újraserkezeti az időt, lehetővé téve az emlékek újrarendezését, korábbi asszociációiktól való megfosztását. Ez különösen érvényes a kelet-európai animációs kollázsokra, ahol a képelemek új kontextusba helyezése a hivatalos történelem alternatívájaként jelenik meg. Az ilyen típusú filmek nem egy konkrét múltat akarnak rekonstruálni, hanem az emlékezet működésének szerkezetét tárják fel. A töredezettség, a régi tárgyak és képek használata nem nosztalgiából, hanem egy affektív ásatás gesztusaként jön létre. A néző maga is régész lesz, aki az érzéki rétegeken keresztül jut el a történelmi és pszichológiai mélyrétegekig. A jelentés nem előre adott, hanem a nézői asszociációk és érzéki élmények révén jön létre.

11.1. Reisenbüchler Sándor (1935 – 2004)

Reisenbüchler Sándor eredetileg dokumentumfilmesnek tanult, és az animációkészítésben elsősorban a film struktúrája érdekelt, nem a grafikai világ. Ez azért érdekes, mert sajátos vizuális stílusa összetéveszthetetlen, akkor is, amikor a népművészetből merít és akkor is, amikor kollázsol. Elmondása szerint a húszas évek filmnyelve volt rá nagy hatással, a német expresszionizmus, a szovjet avantgarde, a burleszk. Az európai avantgárd képviselői közül különösen fontos volt számára a lengyel Jan Lenica és Walerian Borowczyk munkássága. Reisenbüchler filmnyelve egy egyedülálló szintézis eredménye. Az eisensteini attrakciós montázs elvét ötvözte John Heartfield⁴³ politikai kollázsesztétikájával és a pop art képi gesztusaival. A képi elemek folyamatos mozgása, a kamera szüntelen közeledő-távolodó

⁴² Az írás Andorka György fordításában jelent meg a *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat *Archív anyagok a kortárs filmben* című 2020. januári számában.

⁴³ A politikai kollázs legjelentősebb alkotója a 20. században, aki a náciizmus kritikáját vizuális montázsokon keresztül fogalmazta meg. Ő demonstrálta, hogy a kollázs nemcsak esztétikai, hanem ideológiai fegyver is lehet.

mozdulatai szinte hipnotikus, hisztérikus ritmust kölcsönöznek filmjeinek, amely a szemlélőt intenzív befogadói álláspontra kényszeríti. Reisenbüchler tudatosan alakította ki ezt az esztétikai rendszert: célja az volt, hogy a néző fejében megragadó, szublimált képi szekvenciákat hozzon létre, amelyek összegzik és egyben szimbolizálják a mondanivalót. A képsorok nem a narratíva, hanem az ideológiai állásfoglalás hordozói. Úgy vélte, hogy a filmnek inkább gondolatokat kellene provokálnia, mintsem csendes, passzív élményt nyújtania: „*Vajon nem jobb-e, ha egy film gondolatokat provokál, vagy dühöt, nem-értést és más emóciókat vált ki, mint amikor azzal a benyomással kel fel a néző a székből, hogy kapott egy precíz, szakmailag korrekt módon megcsinált filmet, de érzelmileg érintetlen maradt?*”⁴⁴.

Reisenbüchler a saját generációja – az 1968-as eszményekhez és kiábrándulásokhoz kötődő értelmiség – feladatának tekintette azt, hogy az avantgárd formai tapasztalatait a baloldali politikai érzékenységgel és a történelmi tudatossággal ötvözze. A cél: olyan alkotások létrehozása, amelyek reflektálnak az ipari civilizáció válságára, az ökológiai katasztrófa előérzetére, a globális egyenlőtlenségek dinamikájára. „*Nagy erejű szociális változások, robbanások tanúi vagyunk mindannyian, ezért napjaink igazán jelentős, haladó művészeit a tudatos társadalmi elkötelezettség jellemzi mind Nyugaton, mind a mi világunkban. Ez természetesen nem a napi vezércikkekhez kötődő primitív sematizmusban nyilvánul meg, hanem gazdagon differenciált, dialektikus műalkotásokban ölt testet. Az öncélú formai kísérletezgetés, hermetikus művészkedés kora – véleményem szerint – lejárt. Lejárt már csak azért is, mert századunk nagy újítói, felfedezői lényegében minden lehetséges utat végigjártak, kipróbáltak. Tovább kell lépniük. A mi nemzedékünk feladata talán az, hogy vitatkozva-gondolkodva magasabb fokú, modern szintézisbe olvassza, alkotó módon alkalmazza a reá testált, szinte kimeríthetetlen formakincsvilágot. Én ezért dolgozom erőmhöz, képességeimhez mérten.*”⁴⁵ A művészet társadalmi szerepét nem propagandisztikus módon képzelel el. A szocialista országok kultúrpolitikájának kontextusában, ahol a „haladó” vagy „elkötelezett” művészet gyakran volt dogmatikus, Reisenbüchler a valódi társadalmi hatás feltételéül a komplex formai és gondolati építkezést szabja meg. Ezzel szemben a művészi autonómia abszolutizálása számára zsákutcát jelent. Noha művészi önértelmezése nem áll messze az agitáció esztétikája irányzatától, amely a szovjet és nyugati baloldali avantgárd hagyományaiból táplálkozik, arra törekszik, hogy egy új érzékelési és értelmezési rendet hozzon létre, amelyben az emlékezet, az ellenállás és a jövő lehetőségei egyszerre jelennek meg.

A vele készült interjúban⁴⁶ sokszor ad hangot annak a véleményének, hogy a kor, amelyben él, intellektuális és morális válságban van. Civilizációfelfogása mélyen humanista, ugyanakkor apokaliptikus: az emberiség erkölcsi kimerülését, a természethez fűződő kapcsolat elvesztését és a jövőkép nélküli sodródást tartja a kor legfőbb válságának. A technikai és technológiai fejlődést túlfűtött, hamis reményeket keltő „bűvészmutatványként” látja, az igazi forradalom számára az emberi lélek és etika átalakulásában volna mérhető. Egy panteisztikus világszemléletet hirdet, amely az embert a természethez való alázatosabb viszony kialakításában segítené. Mivel a meghódítandó fizikai terek elfogytak, az emberiség globális faluvá zsugorodott, és már nem tud új irányt találni sem kifelé (űrkutatás), sem befelé (etikai, szellemi megújulás). Reisenbüchler számára az animáció vizuális filozófia, amely eszközt kínál a civilizációkritika, az ökológiai figyelmeztetés, sőt az ontológiai kérdések megfogalmazására is. Olyan jelentésalkotó nyelv, amelyben minden motívum – vonalvezetés, szín, mozgás, forma – szemiotikai jelentéssel bír. Az animációt a modern kor egyik utolsó hiteles vizuális filozófiai eszközének tekinti.

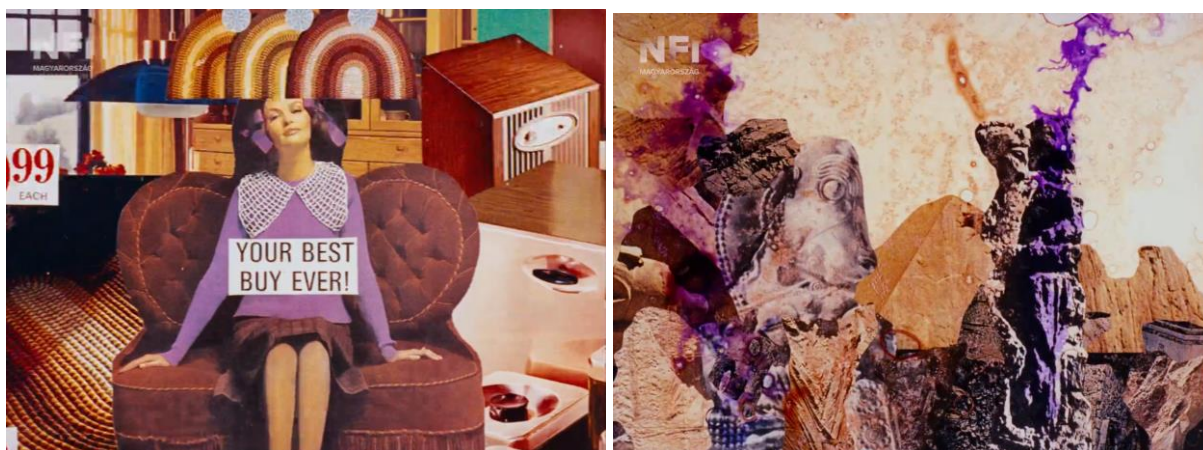
⁴⁴ ANTAL István: „Lázad a rajz”, *Filmvilág*, 2004. júli.

⁴⁵ A miskolci *Napjaink* című irodalmi és kulturális lap kérdéseire válaszol Reisenbüchler Sándor. 1971. máj.

⁴⁶ ZALÁN Vince, „A levetköztetett planéta”. Interjú Reisenbüchler Sándorral. *Filmvilág*, 1988. febr.

Reisenbüchler alkotói módszere egyedülállóan ötvözi a tudományos kutatás alaposságát a szürrealista játékossággal, az ökológiai-etikai elkötelezettséggel és a vizuális antropológia hallgatólagos elveivel. Filmjei nem pusztán vizuális kompozíciók, hanem bonyolult gondolati rendszerek, amelyek hosszú és összetett előkészítő munka eredményeként születtek meg, és mélyen összefonódnak a kulturális emlékezet képi mediációjával. Az inspirációk forrása gyakran filozófiai, történeti vagy természettudományos szövegekben rejlik. Reisenbüchler a képi anyagokat nem csupán esztétikai szempontból válogatja, hanem kulturális kontextusaik alapján is. Munkája egyfajta képi etnográfia, amelyben a talált képek – archaikus tárgyak, történeti motívumok, természeti formák – a kollektív emlékezet darabjaiként jelennek meg. Ezek az elemek a filmekben nem dokumentumként, hanem új jelentésegységként szerepelnek: a képi múlt nem rekonstruálódik, hanem újraértelmeződik.

11.2. Poszthumán humanizmus



Reisenbüchlert személyes élettörténete és kulturális érzékenysége különösen alkalmassá tette arra, hogy érzékelje és értelmezze a korszak ambivalens jeleit. Gyermekkorát a horthysta Magyarországon töltötte, piarista gimnáziumba járt, majd a Rákosi-rendszer szűk kulturális horizontján nevelkedett, ahol az egyetemi évek során szembesült a nyugati egzisztencializmus válságfilozófiai örökségével (Sartre, Camus, Beauvoir, Beckett). Mindezt erőteljesen formálta a kortárs lengyel művészettel való találkozás élménye (Lenica, Borowczyk), amely Reisenbüchler számára sokkal elementárisabb inspirációs forrássá vált, mint a nyugati kulturális modellek. A *Barbárok ideje* (1970) nemcsak politikai tartalmában, hanem formai kísérletezéseiben is eltávolodik a magyar animációs hagyományok domináns irányvonalaitól. A kézi rajzos, figuratív, gyakran humorral vagy népmesei elemekkel átszőtt narratív animáció helyett egy sokkal drámaibb, szimultán és vertikális képalkotásra építő, montázsszerű struktúrával dolgozik, amely a szovjet avantgárd (Eisenstein, Vertov), valamint a szürrealista fotómontázs (Heartfield) formanyelvéhez kapcsolja. „Filmjeimet már az első kockától kezdve rendkívül szuggesztív, dinamikus, ha úgy tetszik, amerikai stílusban igyekszem tartani. A világnézetem alapvetően közép-európai, de a gondolattársítás merészségében tudatosan amerikai szeretnék lenni. Ez alatt azt az eklektikus hajlamot értem, amely a legvadabb dolgokat is meri párosítani. Meg kell tanulnunk az eklektikát is, mert az fejezi ki (vagy leplezi le) a legjobban a mai szétbomló világképet, korunk extremitásait.”⁴⁷

⁴⁷ MENYHÁRT László, „Mesék a barbárok idejéből”. Interjú Reisenbüchler Sándorral. *Művészet*, 1982/2. sz.

Reisenbüchler ezzel a műfajhatárokat is tágítja: a film nem egyszerűen animációs alkotás, hanem vizuális esszé, képpé sűrített politikai filozófia, amely a '68 utáni kiábrándultság és radikalizmus párhuzamos jelenlétét fogalmazza meg.

A film egy olyan korszakban született, amikor a világ számos pontján – Nyugat-Európától Latin-Amerikán és az Egyesült Államokon át Ázsiáig – forradalmi hangulat és társadalmi mozgások rázták meg a fennálló rendet: a párizsi diáklázadások, a vietnámi háború ellen szerveződő tömegtüntetések, a fekete polgárjogi mozgalom és a harmadik világban zajló felszabadító gerillaharcok a kor domináns geopolitikai és ideológiai struktúráinak kérdésessé tételét jelentették. A globális kontextusban jelentkező rendszerkritikai hullám – az „új baloldal” eszmevilágában formálódva – új szimbolikus nyelvet, új vizuális poétikát követelt meg. Magyarországon azonban, a leverett '56-os forradalom miatt, ezeknek a mozgalmaknak a visszhangja tompán, késleltetetten és gyakran félreértve jutott el a nyilvánossághoz. A reformkommunista kísérletek, az értelmiségi viták és a kulturális nyitás illúziói meggyengültek, miközben a politikai nyilvánosság zártabbá vált. Ebben a légkörben Reisenbüchler filmje – amely nyíltan szembefordult a hatalmi struktúrák természetével, az ipari civilizáció önpusztító logikájával és az imperializmus globális következményeivel – nem talált értő közönségre. A film hazai fogadtatása közömbösséggel, sőt időnként értetlenséggel határos volt, amely részben a film politikai üzenetének, részben annak formai radikalizmusának szólt.

Reisenbüchler kollázs-módszere szoros kapcsolatban áll a 20. század modernitáskritikus és posztmodern esztétikai elméleteivel. Képi világában a fragmentumok egy új, szimbolikus totalitás felé mutatnak – ez az elveszett természet- és közösségkép újramodellezése. A filmben megfigyelhető a horizontális és vertikális montázsok kombinációja. A horizontális montázs a történelmi események egymásutániségét, a vertikális pedig a jelentésrétegek egyidejűségét hangsúlyozza. Ez utóbbi különösen alkalmas a vizuális mnemotechnikára, mivel egyszerre képes több időréteget, kulturális asszociációt, mitológiai vagy politikai utalást egymásra helyezni. A kollázsban rejlő „talált tárgy” (*objet trouvé*) esztétikája – amely Duchamp-tól kezdve a dadaizmuson át a szürrealizmusig meghatározó – Reisenbüchlernél nem ironikus, hanem meditatív jelentést kap. A fragmentum nála nemcsak idézet, hanem totem, rituális tárgy, amely része egy nagyobb, univerzális rendnek. Ebben az értelemben a kollázs nála nem dekonstruál, hanem újrateremt. A nyomtatott médiumokból származó fotók, reprodukciók és térképek egymásra rétegzése a történelmi tapasztalat egymást fedő és átíró rétegeit is megidézi. A különböző eredetű képtöredékek (pl. katonai menetoszlopok, ősi kultúrák totemei, barokk csendéletek, ipari romok) között létrejövő viszonyrendszer a szovjet avantgárd montázseljárásait idézi. Reisenbüchler tudatosan utal Eisenstein és Meyerhold esztétikai programjára, amelyben az érzelmi és intellektuális hatás együttes kiváltása vált célkitűzéssé. A kollázsfilm tehát nem csupán stiláris vagy formai kísérlet, hanem emlékezetpolitikai aktus is: *A barbárok ideje* a kulturális trauma vizuális rekonstrukciója. A film nemcsak megidézi, hanem újra is rendezi az ipari pusztulás, a háborús erőszak és a környezeti kizsákmányolás ikonográfiáját. A képi nyomok nem illusztrációk, hanem *nyomok* – ahogyan Aleida Assmann fogalmaz⁴⁸ –, amelyek az emlékezés aktusaként működnek. A fragmentált montázsszerkezet felidézi a traumatikus történelem megszakítottságát, a linearitás lehetetlenségét, miközben alternatív emlékezeti narratívát kínál. Reisenbüchler ezen a ponton egy olyan alternatív történetírást valósít meg, amely nem az eseménytörténet, hanem a kollektív tapasztalat újrendezésére törekszik. Az ikonográfiai

⁴⁸ A nyom olyan „közvetlen információ”, „szándékolatlan dokumentáció”, „akaratlan emlékezet”, mely olyasmint közöl – és azt is csak töredékesen –, amiről mind a hagyomány, mind a makro-narratívák hallgatnak: az (egyéni) mindennapokról vallanak. Lásd: Aleida ASSMANN, „Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai”, in KISANTAL Tamás, szerk.: *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2009), 146–159.

ellentmondások az emlékezet töredezettségét, a jelentésképzés instabilitását teszik érzékelhetővé. A képi retorika ilyen módon filozófiai kijelentéssé válik: *A barbárok ideje* egy posztapokaliptikus ikonológia, amely a modernitás civilizációs önképét kérdőjelezi meg.

Reisenbüchler nem történetet mesél, hanem történelmet interpretál – mégpedig alternatív, moralizáló, kollektív traumaélményekre épülő módon. Filmje a hivatalos történelmi diskurzus margóján helyezkedik el, miközben éppen azáltal válik emlékezethellyé, hogy nem akar történelmi lenni. Ebben rejlik Pierre Nora tézisének mély aktualitása: míg a korábbi korokban a történelem és emlékezet összefonódtak a kollektív tudatban, a modern társadalmakban a történelem professzionalizálódott, írásos dokumentumokban, archívumokban rögzül, az emlékezet pedig fragmentálódik, ritualizálódik, vizualizálódik, és egyre inkább szimbolikus térbe vonul vissza. A *Barbárok ideje* azáltal válik az emlékezés helyévé (*lieu de mémoire*), hogy megszünteti a történelem „tudományos” illúzióját, és a kollektív emlékezés affektív, érzéki, sokszor széttartó gesztusait helyezi előtérbe. A mitologikus, archetipikus motívumok nem konkrét történelmi eseményeket idéznek fel, hanem a kollektív tudattalan mélyrétegeit aktiválják (háborúk, kizsákmányolás, természetpusztítás). Ezáltal egy olyan szuggesztív emlékezettér jön létre, amelyben az események és korok nem időrendben, hanem szimbolikus és asszociatív viszonyban jelennek meg. A kollázs révén a film egymásra montírozza a múlt képeit a jelen tudásával, ezáltal egy töredezett időszemléletet hoz létre. A *Barbárok ideje* montázsainak képi rétegei ugyanakkor személyiségtesztként is értelmezhetők: a kiválasztott képek típusai, a közöttük létesített kapcsolatok nem csupán ikonográfiai érdeklődést, hanem az alkotó intellektuális és morális horizontját is tükrözik. A válogatás és a komponálás aktusa betekintést nyújt abba a világképbe, amelyben az élet alapmotívumai (születés, halál) közé egyenrangúan emelkedik be a szenvedés, a rettegés, az iszonyat és az elviselhetetlen vizuálisan kódolt tapasztalata. Az egymástól földrajzilag és történetileg távoli eseményeket egyetlen képi mezőn belül jeleníti meg, ezáltal egzisztenciális és civilizációs kérdéseket helyez közös referenciakeretbe. A vietnámi háború, a társadalmi egyenlőtlenségek és a Föld eltartóképességének határai mind egymás mellé kerülnek. A film zárata – egy fekete gettózádás leverését bemutató képsor – szimbolikus csúcspontja a társadalmi egyenlőtlenségek elviselhetetlenségét tematizáló szerkezetnek. A géppisztolyos katona által uralt kompozíció egy olyan társadalmi egyenlőséget jelenít meg, amely lehetne bárhol: a totalitárius hatalom előtti „egyenlőség” a nullával való azonosulás. Reisenbüchler minden forradalmárral szolidarizál.

Aleida és Jan Assmann emlékezetelmélete felől nézve a Reisenbüchler-féle kollázs nemcsak vizuális eljárás, hanem a kulturális emlékezet médiuma és szimbolikus formája is. A kivágott képek nemcsak ikonográfiai fragmentumok, hanem vizuális nyomok, amelyekben az emlékezés aktusa – a megőrzés, elfelejtés és újraértelmezés dinamikája – jelenik meg. A kollázs tehát nem pusztán reprezentáció, hanem az emlékezet aktív újrendezése, amelyben az egyes képelemek új jelentéssz összefüggésekbe kerülnek. Reisenbüchler montázsai így módon a mnemopoétika eszközeivé válnak: képek által történő emlékezésként működnek, amelyek az asszociatív és szubjektív képalkotás révén képesek megragadni a közösségi emlékezet rejtett, elfeledett vagy mitikus dimenzióit is. Ebben az emlékezeti poétikában kiemelt szerepet kap a traumaemlékezet. Reisenbüchler kollázsai gyakran idéznek meg háborús, katasztrófa- vagy ökológiai traumákat, ugyanakkor nem naturalista módon ábrázolják azokat, hanem mitikus, allegorikus szintre emelik. A fragmentált képelemek, a történelmi idézetek és a természeti motívumok együttese lehetővé teszi, hogy a kollektív traumák – például a háborúk, a környezeti pusztulás vagy a társadalmi elidegenedés – vizuálisan kódolt emlékként jelenjenek meg. E képek nem a trauma direkt megmutatására, hanem annak érzéki tapasztalatára, atmoszférájára fókuszálnak – a „hiány” jelenlétére. Reisenbüchler filmjei így a kulturális gyász és a rekonstrukció terei is egyben.

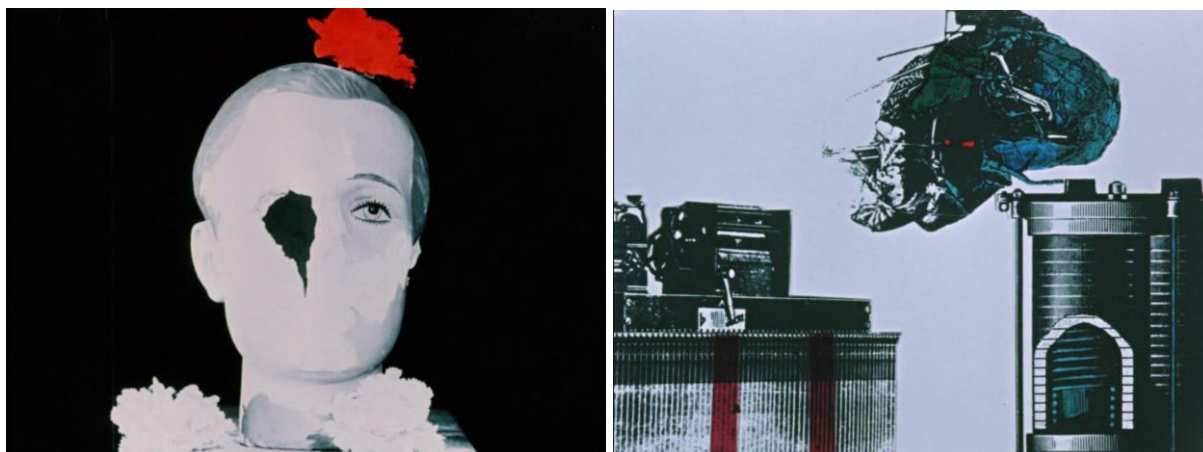
11.3. Walerian Borowczyk (1923 – 2006) és Jan Lenica (1928 – 2001)

A második világháborút követő évtized Lengyelországban a politikai környezet miatt kedvezőtlen időszakot jelentett az autonóm művészeti ágak számára. Ez alól a független film sem tudta kivonni magát: a háború utáni években a lengyel kísérleti mozgóképkultúra gyakorlatilag háttérbe szorult, és hosszú ideig csak marginális szerepet játszott. Csak az 1950-es évek végén indult meg a kísérleti film reneszánsza, amelyet az animációs film iránti fokozott érdeklődés is kísért. A hangsúly immár nem az elbeszélésközpontú, hagyományos dramaturgiákon volt, hanem az absztrakt, vizuális kifejezés új lehetőségein. Ebben a kontextusban vált meghatározóvá Walerian Borowczyk és Jan Lenica tevékenysége, akik közös alkotásaikkal – *Egyszer volt, hol nem volt* (*Był sobie raz*, 1957), *Iskola* (*Szkola*, 1957), *Ház* (*Dom*, 1958) – lerakták a lengyel animációs avantgárd alapjait. Filmjeikben a kollázsszerű képszerkesztés, az élőszereplős és animációs technikák ötvözése, valamint az optikai illúzióval operáló vizuális kísérletezés vált meghatározó stílusjeggyé, amelyek később a régió animációs filmjeinek egész sorát inspirálták. Lenica és Borowczyk művészete olyan képi ellenállásként is felfogható, amely a kulturális emlékezet, az egyéni egzisztencia és a politikai valóság metszéspontjainál artikulálódik. A Studio Miniatur Filmowych stúdió kulcsszerepet töltött be a lengyel animációs film formanyelvének megújításában. Hosszú éveken át dolgozott itt Lenica és Borowczyk is. Az 1958-ban alapított varsói stúdió a lengyel animáció egyik legfontosabb műhelyévé vált, amely a tartalmi, technikai és formai kísérletezésre egyaránt nyitott alkotói szemléletet képviselt. A stúdió különlegességét részben az adta, hogy alkotógárdája nagyrészt a Képzőművészeti Főiskola végzett hallgatóiból került ki. Ez a háttér meghatározó szerepet játszott a stúdió filmjeinek vizuális karakterében.

A kollázs az 1950-es évek végétől látványos reneszánszát élte, különösen a kelet-európai képzőművészet és az animációs film területén. Ez az újraértelmezett formai nyelv szorosan összefüggött a második világháború és a sztálinista időszak kollektív traumáinak feldolgozásával. Technikája különösen alkalmas volt arra, hogy a hivatalos történetírás által elfojtott vagy marginalizált tapasztalatokat, érzelmeket és veszteségeket újrafogalmazza. A poszttraumás képi nyelv nem a rekonstruált eseményekre, hanem az élmények emocionális lenyomatára koncentrált. A kollázsfilmes szerkesztésmód az emlékezés fragmentált, töredezett természetét utánozza: archív képek, fotók, metszetek, tárgyak és absztrakt grafikai elemek egymás mellé helyezése olyan montázsszerű struktúrát eredményez, amelyben az idő nem lineárisan, hanem asszociatív módon szerveződik. Ez a szerkesztésmód alkalmat adott arra, hogy a széttöredezett identitás és emlékezet képein keresztül az alkotó megalkossa saját viszonyát a múlthoz. Ezzel a kollázsfilm nemcsak a művészi kifejezés, hanem az ellenemlékezet eszközévé is vált, amely képes volt megkerülni a korabeli ideológiai kontrollt, miközben mélyen személyes és társadalmilag releváns képi világokat teremtett.

A lengyel animációs filmek visszatérő toposza a szabadság és fogság közötti feszültség. E filmek gyakran a szereplő térbeli helyzetének megjelenítésén keresztül fejezik ki az individuum egzisztenciális és politikai behatároltságát. A ház, az épület, a labirintus vagy bármilyen zárt tér rendre az önként vállalt vagy külső kényszer hatására történő izoláció metaforájaként jelenik meg. Minden egyes belépés egyfajta cezúraként hat: az identitás átrendezésének, az önrendelkezés felfüggesztésének szimbóluma. A lengyel animációk a személyes szabadság és a kollektív sors közötti átjárást, és az ebből fakadó tragikus ambivalenciát hangsúlyozzák. A „pillanatnyi én” ezekben a művekben a történelem szakadékanak peremén áll: a múlt súlya, a jelen bizonytalansága és a jövő beláthatatlansága között lebeg. Minden egyes képi gesztus a lemondás és az elrugaszkodás előtti határhelyzet lenyomata, az identitás elvesztésének vagy átformálódásának vizuális tanújele.

11.4. „Tejet adtam inni egy hajnak, mert épp el kellett oltani szomjúságát”⁴⁹



1958-ban, a szocialista Kelet-Európa kulturális közegében, ahol az államilag támogatott művészet jellemzően ideologikus, sematikus és formanyelvében elavult volt, Jan Lenica és Walerian Borowczyk *A ház (Dom)* című rövidfilmjükkel radikális újítást hajtottak végre a hivatalos esztétika keretein belül. A film nemcsak stiláris újdonságot, hanem kulturális kihívást is jelentett: egy új, autonóm nyelvű mozgóképes gondolkodás megjelenését, amely a képzőművészet, a film és az avantgárd határterületein mozgott. A korabeli recepció ezt az irányt „kísérleti filmként” kategorizálta. A második világháború nyomán Lengyelország fizikai és kulturális értelemben is kiürült: közösségek tűntek el, otthonok semmisültek meg, identitások foszlottak szét. Lenica és Borowczyk filmje ezt a hiányt érzéki struktúrákkal teszi megtapasztalhatóvá. A mozgókép egyszerre képezi le a politikai valóságot, és válik a kollektív tudattalan vizuális feltérképezésének médiumává. A szürrealista örökség újrafeldolgozásán keresztül reflektál a jelen társadalmi abszurditására.

Az animációs forma Lenica és Borowczyk közös alkotásaiban filozófiai kérdésfelvetéssé válik: miként tárolódik, torzul vagy ismétlődik az emlékezet? Hogyan jelenik meg a szabadság vágya egy olyan képi univerzumban, ahol a rend a fenyegetettség szintjén működik? Filmjeikben gyakori motívum, hogy egy férfi kilép egy zárt közegből, s a külvilágban groteszk metamorfózison megy keresztül: madárrá, disznóvá, esetleg mitikus vagy abszurd lényé válik. Ezek a metamorfózisok nem értelmezhetőek kauzálisan, de a történet belső világában koherens logikát követnek – éppúgy, ahogy Kafka vagy Max Ernst munkáiban: az irracionalitás pillanatát követően a megváltozott szabályrendszer önálló világot hoz létre. A Lenica-Borowczyk univerzum visszatérő alakja a fejtetű férfi: olyan antropomorf figura, aki a klasszikus identitáskonceptiótól eltávolodva az „érthetlenség esztétikáján” keresztül válik a modern kelet-európai létállapot allegóriájává. Ezek a karakterek nem csupán elidegenített hősök, hanem az abszurd társadalmi viszonyokban élő individuum képi megfelelői. A groteszk, metamorfózison áteső test tehát nem csupán esztétikai invenció, hanem a társadalmi valóság – különösen a későmodernitás kelet-európai kontextusában – allegorikus kódolása is.

A ház formai és tematikai összetettségéből világosan kirajzolódnak a két alkotói világ esztétikai és ideológiai különbségei. Lenica részéről a kifinomult grafikai kultúra, a szürrealista hagyományhoz való tudatos kapcsolódás és a korszak alkalmazott grafikai

⁴⁹ Walerian BOROWCZYK in: KARCSAI KULCSÁR István, szerk., *Szürrealizmus a filmművészetben* (Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1972), 106.

nyelvezete, Borowczyk részéről a dadaista destrukció szelleme, a szabályokkal szembeni radikális szkepszis és a formabontó alkotói anarchizmus. Lenica képi világát áthatja a németalföldi metszetművészet groteszk pátosza és plasztikus részletgazdagsága, amely a későbbi (főként Kasselben végzett) pedagógiai munkásságának köszönhetően reflektált módon épült be vizuális gondolkodásába. Borowczyk alkotói attitűdje nem köteleződik el semmiféle formai vagy technikai doktrína mellett: animációi a stop motion eljárástól a tárgyanimáción át a fotók és metszetek montázszerű újrakomponálásáig változatos stratégiákat alkalmaznak. Ez a formai sokszínűség azonban nem eredményez eklektikát – éppen ellenkezőleg: Borowczyk filmjeiben egyetlen, mélyen személyes, vizuálisan és szimbolikusan következetes világ épül fel. Az esztétikai és társadalmi kánonokkal szembeni gátlástalan ironiája és formanyelvi szabadsága a dadaizmuson is túlmutató, performatív filmes nyelvet eredményez. Filmjei mellett, hogy vizuális kísérletek vagy szürrealista kollázsok, mélyen elkötelezett egzisztenciális és politikai reflexiók is.

A ház epizodikus szerkezete a szürrealizmus logikáját követi, miközben a lengyel iskola sajátosan groteszk és nyomasztó atmoszférája hatja át. A montázs-technikával, fotókivágásokkal és kézzel rajzolt betétekkel dolgozó filmben a különböző jeleneteket egy refrénszerűen visszatérő női arc választja el: a sötét háttérből előtűnő, intenzíven a nézőre tekintő nőalak (Borowczyk felesége, Ligia Branice játssza) mintha a történelem élő lelkiismerete lenne, élőfilmes technikával jelenik meg. A később férfi szoborfejet csókoló karakter egyszerre jelenítheti meg a vágy, az emlékezés, az elidegenedés és az érzelemmentes kapcsolatok tapasztalatát. Az érzelmekkel teli gesztussal egy élettelen tárgyat illetnek. A vágy tárgya egy szimbólum, amit a nő emlékezete tart életben – ezzel a mnemopoétikus aktussal próbál a múlttal kapcsolatot teremteni. A jelenet lehet az intimitás iránti igény abszurd karikatúrája is. Ha a klasszikus szoborfej az esztétikai és ideológiai eszmény tárgyasult ikonja, a nő a társadalom által rákényszerített szerep reprezentációja.

A nyitó- és záróképben látott házhomlokzat maga a keret, egyfajta emlékezeti hely, amelyben a különböző időrétegek, történetek és szimbólumok egymásra rakódnak. Ez nem egy koherens, ábrázolt lakótér, hanem egy motívummá absztrahált valóságselem. A fala mögött semmi nem kapcsolódik organikusan egymáshoz. Ez a tér a folytonosság hiányát, az otthon elidegenedését, a stabil környezet megszűnését jeleníti meg – ami erőteljesen rezonál egy háborúban romba dőlt ország mentális és fizikai tapasztalatával. A házban nincs élet, csak árnyak, tárgyak, mozdulatok és rögeszmés ismétlődések – mintha az egykori lakók szellemei próbálnának újraélni egy már megszűnt világot. Ez érzékelhetővé teszi azt is, hogy a háború után a helyi közösség kollektív emlékezetében hiányként maradt meg az eltűnt lakosság. A néző nem egyértelmű idő- és térkoordináták mentén halad, hanem egy asszociatív, szürreális téridőbe lép be, amely az álomszerű emlékezés logikáját követi. Ez az érzéki tapasztalat nemcsak a néző gondolati reflexióját mozgósítja, hanem testi válaszreakciót is generál: a bizarr mozgások, a váratlan jelenetek, a groteszk vagy erotikus gesztusok affektív nyomot hagynak a nézőben. A képek kollázs technikája és a montázszerű szerkesztés együttesen olyan emlékezeti architektúrát teremtenek, amely nem rekonstruál, hanem újrendez, újrafogalmaz – a kollektív és egyéni múlt érzéki újraírásaként. Ebben az értelemben *A ház* nem a klasszikus értelemben vett történelmi film, miközben történelmi tapasztalatokat közvetít. A politikai elnyomás korlátozottságával szemben a poétikai szabadság lehetőségeit nyitja meg. A film a narratív struktúrák felfüggesztésével, és az asszociatív ábrázolás dominanciájával egy olyan mnemopoétikus modellt alkot, amely az egyéni és kollektív trauma, valamint a testbe írt szocializált mozgásminták reprezentációjára ad lehetőséget. Töredezett, racionálisan értelmezhetetlen epizódjai (a tejet ivó párka, a kabátját végtelenítve felakasztó férfi, a szoborfejet csókoló nő) a tudattalan nyelvét hívják segítségül. Az ismétlődés, a szimbólumok fragmentáltsága, a realista időrend felbomlása a politikai kontroll alóli felszabadulást képviselik.

A film hangzásban is ellenáll a narrativitás és linearitás logikájának, és mnemopoétikai ellenformává válik. Włodzimierz Kotoński elektroakusztikus zenéje olyan érzéki és gondolati reflexiót hoz létre, amely a vizuális kollázs mnemopoétikai működését hangzásbeli komplementer struktúrákba ülteti át. Zenéjében nem a tonalitás, hanem a hangszerűség, textúra és ritmus irányítja az építkezést – vagyis a fragmentált és transzformált hangszövet megfelel a film asszociatív, nem-narratív montázsstruktúrájának. Kotoński grafikus partitúrái – melyekben a hangokat vizuális formák, görbék, alakzatok jelölik – közvetlen párbeszédet folytatnak a kollázssal. A hang és a látvány intermediális egységet képez: egyik nem értelmezhető a másik nélkül, egyetlen érzéki struktúráként működnek. A zajok, zörejek, elektronikus hangok és torzított emberi hangok a szorongás, a bezártság és az elidegenedés érzetét közvetítik, egy olyan világban, amelyben az emberi cselekvés elgépiesedett – a film szimbolikus értelmezésében ez a totalitárius állam mechanikus rendjére utal. Az audioakusztikus háttér emlékezeti hordozó, amely a háborús traumák, a testbe írt ideológiai reflexek és a gépiesített szubjektum érzéki tapasztalatait közvetíti.

A kabátját felakasztó és leemelő férfi ismétlődő, üressé vált cselekvéssora a koreografikus társadalmi viselkedés metaforája. Az egységes történelmi narratívák, a totalizáló politikai ideológiák helyett töredezett látványban, abszurd gesztusokban meséli el a társadalmi beidegződéseket, a politikai elnyomás mikrotraumáit, a testemlékezetbe írt automatizmusokat. Az ismétlés a késő-szocialista létállapotban kondicionált viselkedésmódok, habitualizált gesztusrendszerek formai megjelenítése. Az automatizált mozdulatsorokban a test önálló emlékező médiumként működik: minden gesztus egyfajta lenyomata annak, amit a társadalmi struktúrák a testbe írtak – a kiüresedett mintákat, a reflexiómentes jelenlétet. Ez a testemlékezet az, amely a pszichés és társadalmi mikrotraumákhoz kapcsolódik, s amelyet a film nem verbalizál, hanem érzékileg modellez. Az animált páróka egyszerre idézi meg a szürrealizmus hagyományát és reflektál a kelet-európai társadalmi valóságra: az önjáró, irracionálisan pusztító tárgy a hatalom önkényének metaforájaként is olvasható. A narancs menekülésének és elfogyasztásának szekvenciája nemcsak groteszk, hanem mélyen allegorikus: a pusztítás és felfalás ciklusa a civilizált lét törekenységét és a természetes rend felborulását is közvetíti. A páróka, amely felfalja a csendéletet, az elfojtott emlékek működését illusztrálja – ezzel pedig a traumaemlékezet vizuális megfelelője lesz.

A film archív családi fényképeket is szerepeltet, verklizenét idéző aláfestéssel. Nem tudjuk pontosan, kik vannak a képeken – mégis „ismerősként” hatnak, mert egy kollektív emlékezeti archívum részei. Szimbolikus helyszínei az elveszett időnek – nemcsak a képen szereplő személyek, de az őket körülvevő világ is eltűnt. *„Egyáltalán nem véletlen, hogy a korai fotográfia középpontjában a portré állt. A kép kultikus értéke a távoli vagy elhunyt szeretteink emlékezetének kultuszában lel végső menedékre. A régi fényképekről az emberi arcok tünékeny kifejezésében int felénk utoljára az aura. Innen fakad ezeknek a régi képeknek a mélabús és semmi máshoz nem hasonlítható szépsége⁵⁰”* – írja Walter Benjamin. Azáltal, hogy a néző elidőzik ezeken a képeken, maga a film is olyan emlékezeti helyként kezd működni, ahol a kollektív és személyes múlt szimbolikusán összesűrűsödik. A filmen belüli állóképek megszakítják a narratív időt, és egy emlékezeti állapotot hoznak létre. A sérült, megsárgult, repedezett fotók a múlt megrongálódását is mutatják. Ezáltal nemcsak túlélő képek, hanem tanúságtevők: a történelem és a személyes múlt sebeinek hordozói. Akárcsak a szoborfej, töredékesek, de mégis makacsul léteznek, mintha ellenállnának az elmúlásnak. A kelet-európai kulturális közegben a családi fotó különösen hangsúlyos túlélő kép: politikai elnyomás, háborúk, deportálások, kitelepítések után aligha marad más, mint egy-egy fénykép, ami az egyetlen kézzel fogható emlék. Míg a hivatalos történelem gyakran torzított vagy

⁵⁰ Walter BENJAMIN, „A műalkotás...” 301–334.

elhallgatott, a fotó privát igazságokat őriz. Lenica és Borowczyk filmje a múlt képeinek irónián átszűrt újraértelmezését nyújtja. Ez az irónia az ideologikusan torzított emlékezetformák dekonstrukcióját mutatja – így a kollázstechnika nemcsak emlékezeti struktúra, hanem kritikai gyakorlat is.

11.5. Politikai elnyomás, poétikai szabadság



Jan Lenica egyik legösszetettebb és legemlékezetesebb rövidfilmje, a *Labirintus* (*Labirynt*, 1962) nem csupán stílári újításaival, hanem mélyen rétegzett politikai és kulturális jelentésrétegeivel vált a kelet-európai animáció egyik ikonikus darabjává. A film egy szürreális világba vetett, szárnyas, öltönyös férfi alakját követi, akinek útja a szabadságkeresés és az elnyomással szembeni sikertelen ellenállás allegorikus elbeszélésévé válik. Ebben az értelemben a *Labirintus* affektív archívumként, emlékezeti helyként is működik: a kollektív traumák képi lenyomata, amely a személyes félelem, politikai elnyomás és mentális szétesés tapasztalatait rögzíti és közvetíti vizuális nyelven. A *Labirintus* affektív archívummá válása abban is rejlik, ahogyan az animáció nem az események elbeszélésére, hanem az érzelmi és mentális állapotok megidézésére épít. A vizuális fragmentáltság az elnyomó struktúrák érzékletes allegóriájaként működik. Lenica a mentális és szociálpszichológiai térbe zártság traumatikus élményét tematizálja. A film értelmezhető kelet-európai történelmi allegóriaként is, amely az 1960-as évek közép-európai politikai klímáját, az elnyomás és szabadságvágy ellentétét vizualizálja egy szürreális, nyomasztó világként. Rokontható Reisenbüchler Sándor *Barbárok ideje* című filmjével is, amiért a civilizált emberi viselkedést egy kívülálló, kvázi földönkívüli szemszögből mutatja be, mintha az emberiség különös rituáléit és társadalmi szokásait egy idegen etológus tanulmányozná. Olyan vizuális antropológia, amely egy természetfilm objektivitásával szemléli és katalogizálja a városi élet devianciáit és érthetetlen szabályrendszerét.

A film nyitójelenetében egy viktoriánus öltözetű férfit látunk landolni. A repülés, mint a szabadság klasszikus metaforája, ellentétes irányt vesz: a szárnyas test nem emelkedik, hanem alászáll, s ezzel megkezdődik a szabadság elvesztésének vizuális krónikája. A férfi figurája – mint egy posztszovjet Ikarosz – nem a fény felé emelkedik, hanem egyre mélyebbre süllyed a tudatalatti, a rendszer, a kontroll és a félelem örvényébe. Az Ikarosz-mítosz megfordítása a kelet-európai hős sorsának újraírása. Az egyén nem azért pusztul el, mert túl sokra vágyik, hanem mert a szabadság minimumát sem képes megvalósítani az elnyomó

rendszerben. Ez a fordított mítosz a mnemopoétika eszköze: kollektív mitológémák újraértelmezésén keresztül válik a film emlékezeti helyé.

A karakter az érkezést követően egy városba kerül, ahol groteszk, szürreális lényekkel kerül szembe. Ezek a torz testek és abszurd helyzetek a társadalmi deformitás, az elidegenítés és az egzisztenciális fenyegetettség vizuális metaforái. Nem egy klasszikus cselekményt látunk kibontakozni, hanem momentumok sorozatát, amelyekben a hangsúly a vizuális benyomásokon, viselkedési mintázatokon és az érzéki tapasztaláson van. Lenica kollázstechnikai megoldása éppúgy szolgálja az emlékezeti struktúrák megragadását, mint az emlékezés pszichés és vizuális komplexitásának megjelenítését. Az animációban a tér labirintusszerűsége, a képek rétegzettsége és a szereplő metamorfózisai egyaránt a múlt visszatérő, de soha teljesen fel nem dolgozható tapasztalatának kifejezői. A *Labirintus* városa nem elbeszél, hanem megfigyelt világ. Ebben a környezetben a néző reflexív pozícióba kényszerül: kénytelen saját asszociációira és belső értelmezési sémáira támaszkodni, miközben az animációs tér újra és újra szembesíti a látvány abszurditásával. A különbség Reisenbüchler filmjeihez képest abban áll, hogy míg ott konkrét társadalomtörténeti vagy ökológiai üzenetet látunk – a háborúk, környezeti pusztítás vagy a politikai totalitarizmus kritikája mentén –, Lenica a személyes psziché és a kollektív félelem absztrakcióját jeleníti meg. Ebben a szürreális ökoszisztémában – a párzási rituálék, a zsákmányszerző ragadozók és az identitásvesztett túlélők városi dzsungelében – a *Labirintus* egy kollektív mentális térképpé válik, amely egyszerre archiválja a hidegháborús Kelet-Európa tapasztalatát, és univerzálisan ismerős emberi félelmeket idéz fel.

A főhős által bejárt város – amire kezdetben madártávlatból tekinthetünk rá – a totalitárius hatalom tere: közelről átláthatatlan és fenyegető. A városi ökoszisztéma élőlényei groteszk, hibrid lények: emberfejú állatok, állatfejú emberek, robotikus tudósok. A főszereplő elveszíti önrendelkezését, amikor egy laborban lekötözik, megvizsgálják, méréseknek vetik alá, majd a fejébe tölcserűt ütnek, és vegyszert öntenek bele, amely „rácsossá” teszi a tudatát. Ez a jelenet a test feletti uralom, a tudat manipulációja, az ideológiai átnevelés képi metaforája. Az identitás leépítése, a megfigyelés, az adatgyűjtés és a „normalizálás” a szovjet típusú államgépezetek jellemzői. A fizikai rögzítés, az adatrögzítés, a fejbe kalapált tölcserű és az „elmevegyészet” jelenetei a mentális kondicionálás és identitástörlesztés vizuális allegóriái. Az egyén értelmező képessége mechanikusan szervezett struktúrába kényszerül, vagyis az államhatalom logikája szó szerint belsővé tett elnyomásként jelenik meg. A kismadár, amely kiszabadítja a férfit, a természet és az élőlények közti szolidaritás erejét képviseli. Ez azonban nem jelent tartós kiszabadulást: a férfit üldözni kezdi a robotizált tudós, aki a technokrácia és a dehumanizált tudás alakváltozata. A férfi menekülése során állatnak álcázza magát, és ez az önfeladás ideiglenesen megmenti. Végül visszaszerzi szárnyait, és kísérletet tesz a felszállásra, ám a ráúszuló fekete szárnyasok nekiesnek, és széttépik. A film tragikus lezárása azt sugallja, hogy a totalitárius világban a szabadság nemcsak veszélyes, hanem végső soron megvalósíthatatlan.

Az, hogy Lenica nem kortárs (azaz 1960-as évekbeli) vizuális nyelvet használ, hanem archív, historikus képi forrásokból, 19. századi metszetekből és lexikonillusztrációk esztétikájából építkezik, tudatos emlékezetpolitikai döntés. Ezek a képek gyakran a gyerekkor, az archívum, a „régiség” képzeteit idézik fel, így a nézői érzékelésben affektív, emlékezeti nyomokként működnek. Ez összhangban áll Aleida és Jan Assmann emlékezetelméletével, amely szerint a kulturális emlékezet hordozói olyan képek, tárgyak, szövegek, amelyek nem az eseményeket rekonstruálják, hanem a hozzájuk kapcsolódó kollektív érzéseket⁵¹. A viktoriánus stílus itt mégsem a nosztalgia hordozója, hanem kritikai

⁵¹ Ezek, az évszázadok (vagy akár évezredek) során történő ismétlődésük által megszilárdulva, és nemzedékről nemzedékre átöröklődve, a jelenről és a múltból kialakult ismereteinket, ön- és világképünket határozzák meg.

eszköz. Ezzel a módszerrel Lenica egy sajátos kelet-európai vizuális nyelvet teremt, amely alternatívát kínál a nyugati animációs modellekkel szemben. Történeti távolságot teremt, ami segíti a film allegorikus olvashatóságát. Nem konkretizálódik a politikai üzenet, így a film könnyebben átcúsítható a cenzúrán, miközben mégis erőteljesen kritikus képet fest a hatalom működéséről. Emellett a viktoriánus korszak a rend, fegyelem, moralizálás és formalitás szimbóluma – ugyanakkor a társadalmi képmutatás és elfojtás is. Lenica ezt az esztétikát ironikusan használja: a jól öltözött úriemberek és hölgyek groteszk helyzetekben jelennek meg, amelyek felszínre hozzák az irracionálist, az ösztönöset és az elnyomottat – a férfi előírásosan egy szál rózsával udvarol egy hölgynek, aki inkább egy krokodil karjaiba veti magát. A viktoriánus korszak egyben a modern technológia, a tudományos haladás és az ipari társadalom hajnalának ideje is. Lenica világában ezek a „haladásvívmányok” groteszk szörnyekké válnak: a géptestű orvos, a tudomány nevében végrehajtott kísérletek vagy az orvosi gépek a modernitás árnyoldalaire reflektálnak, amelyek a kelet-európai szocialista modernizáció tapasztalatain keresztül különösen súlyos jelentést nyernek.

Bár a *Labirintus* nem tartalmaz nyílt politikai szimbólumokat, képi struktúrái, dramaturgiája és auditív világa révén dekódolhatóvá válik mint a totalitárius rendszer allegóriája. A jellegzetes kelet-európai jegyek: a hatalmi mechanizmusok iránti bizalmatlanság, az elnyomás abszurd logikájának képi megjelenítése, az egyén és intézmény konfliktusának burkolt vagy allegorikus artikulálása, valamint a vizuális újrahazsnosítás (talált képek, archív anyagok) politikai-esztétikai funkciója. A kollázs az emlékezet decentralizálásának eszköze, amely lehetővé teszi a hivatalos történelmi diskurzus alternatíváit — akár groteszk álmképek, akár kozmikus allegóriák formájában. A szabadság elvesztése, a test feletti kontroll, a torz hatalmi alakok, a tér kiúttalansága, a leskelődő megfigyelők – mind a kelet-európai politikai elnyomás tapasztalatának vizuális és érzéki leképezései. A film a mnemopoétika eszközeivel hozza létre azt a kollektív emlékezeti teret, amely az elmondhatatlan politikai tapasztalatokat képes vizualizálni és érzékivé tenni. A jelenetek olyan érzeteket idéznek fel, mint például a megaláztatás, a kudarc, a félelem vagy a kiszolgáltatottság érzését. Włodzimierz Kotoński kísérleti zenéje ebben a filmben is érzékivé teszi az egyébként vizuálisan is töredezett és zavarba ejtő eseményeket, és a zajok, elektronikus hangzások akusztikus emlékképekként hatnak. A film ezáltal egy többrétegű emlékezeti parabolává válik.

12. Klausztrófóba balett

12.1. Orosz István (1951 –)

Orosz István animációs életműve szorosan összefonódik képzőművészeti munkásságával: rajzfilmjei természetes folytatásai metszetszerű, optikai illúziókra épülő grafikáinak. Noha eredetileg nem készült animációs rendezőnek, 1975-ben Gyulai Líviusz hívására a Pannónia Filmstúdióhoz került. Az 1980-as években a Pannónia IV. Műtermének alkotójaként dolgozott, egy olyan alkotói közegben, amely többek között Rófusz Ferenc és Varsányi Ferenc indulását is segítette. Később a Grácia Alkotócsoporthoz, majd a Kecskemétfilm keretein belül is aktív maradt, gyakran félórás, „középhosszúságú” műveket alkotva. Orosz István korai animációs munkássága a magyar animáció dokumentarista áramlatába illeszkedik, amelyet leginkább Kovásznai György festményszerű, vizuálisan expresszív munkái és Macskássy Katalin empatikus, társadalmi érzékenységgű gyerekrajz-filmjei fémjeleznek. Míg Kovásznai filmjeiben a társadalmi jelen egy erőteljesen szerzői, avantgárd

Lásd: Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas kultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999).

stílusrétegbe épül be, Macskássynál pedig mind a narratívában, mind a vizualitás szintjén a gyerekek látásmódja dominál, Orosz István filmjeiben a dokumentarista látásmód szinte azonnal eloldódik a rögzített valóságtól, és egy álomszerű logikát követve, vizuális metaforává alakul. Ez az eloldódás abból a kísérletből fakad, hogy a szocialista hétköznapiok abszurd valóságát metafizikai dimenzióba emelje. Orosz szociológiai érdeklődése nem konkrét helyzetekre vagy történetekre irányul, hanem a tér-idő tapasztalat labirintusszerű képi metaforáira. Filmjeiben a társadalmi láttelet és a formai absztrakció kiegészítik egymást, a dokumentarizmust az emlékezet, az érzékelés és a térérzékelés filozófiai szintjére emelve.

12.2. Tudattalan rögválóság – rurális emlékezetpoétika



Álomfejtő (1980) című filmje különleges példája annak, hogyan válhat az animációs film a korszak nyomasztó közhangulatának archívumává, miközben a vidéki szocialista Magyarország kollektív pszichotopográfiája. Az *Álomfejtő* kapcsán Hirsch Tibor arra hívja fel a figyelmet, hogy a '70-es évek legvégén az animációs áldokumentumfilmek, illetve a dokumentumfilmes parafrázisok létrejötte annak volt köszönhető, hogy addigra az évtized filmművészetét meghatározó élőfilmes dokumentarista irányzatok megszilárdultak és beépültek a kulturális köztudatba⁵². Orosz filmje nem dokumentálja a hagyományos paraszti világot – hanem annak hiányára emlékeztet. A Krúdy Gyula *Álmoskönyve* által inspirált film a népi hiedelmek világát idézi ugyan, a hangsúly mégis eltolódik a vidéki élet kiürülésének tapasztalata felé. A téjesítés, a zárszámadások világa nemcsak elnyomta a hagyományos paraszti kultúrát, hanem kivájta annak emlékezeti alapjait. Az *Álomfejtő* ebben a keretben az emlékezet helyreállításának filmje – nem a tradíciók rekonstruálásával, hanem azok szellemi és érzéki újraírásával. A film kettős regiszterben beszél: egyrészt vizuálisan dokumentálja a korszak falusi valóságát, másrészt a narráció archaikus, játékos és parodisztikus regiszterben szólal meg: az álmoskönyv műfaját idézi, annak fatalista, sorsmagyarázó, vigaszt nyújtó nyelvezetét. Az *Álomfejtő* egy lázálomszerűen komponált képsorozat, amely egy alvó férfi – tehát egy nem-narratív tudatállapotban lévő szubjektum – álmait követi. A képekben falusi helyszínek bukkannak fel. Ez a képi leltár részben Orosz saját fényképein alapul. Ahogy maga a rendező megjegyezte, gyakran fényképezett le utcai jeleneteket, tárgyakat, épületeket, amelyek részletei – vagy azok szellemi lenyomatai – beépültek az animációs filmjeibe⁵³. A

⁵² HIRSCH Tibor, „Tényfilm és animáció”, *Pannonia Film Híradó* 6 (1982): 27–29.

⁵³ „Fényből grafitba – fotográfia és animációs film násza Orosz István életművében”, <https://24.hu/kultura/2021/09/11/orosz-istvan-fortepan/>

néző egyszerre ismeri fel a képek konkrétságát (nosztalgia), és érez diszkomfortot a narráció groteszk abszurditása miatt (kritikai távolság). Ez a mediális átszivárgás – a fénykép emléknyma az animációban – mnemopoétikai gesztus: a film nem rekonstruálja a valóságot, hanem annak érzéki esszenciáját sűriti. A narrátor „megmondja”, mit jelent a kígyó, a zuhanás, a lyukas szék, az elrontott étel – de az abszurd megfelelések, a mechanikus magyarázatok inkább nevetségesek, mint világmagyarázók. Orosz filmje ebben az értelemben emlékezeti paródia: olyan szöveg és kép találkozik benne, ahol a múltból örökölt kulturális sablon nem működik többé – az álmoskönyv nyelve elavult, a jelen pedig nem ad új, megbízható kódot. A vizuális dokumentarizmus és az álmoskönyv-paródia elegye a jelen emberének jelentés utáni sóvárgásáról szól.

A film álomfejtéseinek formai struktúrája ismerős a magyar folklórból, azonban tartalmuk ideologikusan deformált: *„Teli holdkor kaszás embert látni viszont jót jelent. Vállalkozásnál szerencsét. Máskor múltó rosszulleszt éjszakai szükséggel. Ugyanez kasza nélkül mutathat hivatalos dolgot. Például főbenjárónak idézést.”* (Eközben a falusi községházat látjuk, ormán a vörös csillaggal). *„Idézést kapni álmodban azt jelenti, hogy a közgyűlésen felszólalsz. Tévesz-elnökkel álmodni – az nagyon sokfélét mutathat: járási revíziót, nyári időszámítást, madárkárt vagy pávakört.”* (Eközben zsinegen száradó ruhákat látunk, az egyik felsőn Kojak-portré, a másikon önarckép). *„Tavasztájt lehet bőrig ázás is, vagy új televíziós sorozat.”* (Ezalatt Columbo-t látjuk, amint a helyi italbolt pultja mellett szivarozik, egy söröző atyafi társaságában). A népi szimbólumokhoz, amelyek a halál, végzet vagy sors fogalmait közvetítik, a film hivatalos és adminisztratív jelentéseket társít. A községháza ormán megjelenő vörös csillag az államhatalom emlékezeti lenyomata, miközben a narrációban az idézésről van szó (ez lehet hivatalos idézés, de a folklórból ismert „szellemidézés” is). Az emlékezet nem a mitikus vagy közösségi tudás szerint strukturálódik, hanem a politikai ellenőrzés és nyelvi kolonizáció logikája szerint. A Kojak-portré vagy Columbo a korszak médiareferenciáinak és a falusi közösség életvilágának furcsa összeolvadásai. A szocializmus alatti televíziózás egyfelől a kapitalizmus termékeinek elérhetetlenségét, másfelől teljes kulturális befolyást jelentett. Kojak és Columbo már nem Amerika, hanem a magyar falu emlékezetének része – a populáris kultúra is megszállóként, tudatgyarmatosítóként van jelen. A narrációban és a képi síkon megjelenő képek, feliratok – Kádár-kocka házak, munkaverseny, Ibusz utazás, villanypózna, összeíróember, nitrítés víz stb. – nemcsak a korszak tárgyi világának rögzítése, hanem egy mentális-lelki tér körülhatárolása is. Az ideologikus zsargon (pl.: „járatkimaradás”, „idézés”, „munkaverseny”, „munkával előre”) beemelése az archaizáló narrációba megmutatja a szocialista diskurzus elhasználatát. Ugyanakkor rávilágít arra, hogy az egyeduralkodó ideológia nem örök, nem magától értetődő, hanem csak egy narratíva a sok közül, amely parodizálható, kívülről nézhető.

A film burkolt rendszerkritikája nem közvetlen tartalmi kijelentésekben, hanem a film formai és mediális szerkezetében artikulálódik. Az alvó férfi, aki felriadva forgolódik, a rendszer által kolonizált szubjektum alakmásvá válik: olyasvalakié, aki még az álmaiban sem tud kiszabadulni a valóság kényszerei közül. A film egyik legszembetűnőbb szervezőelve, hogy a főhős élszereplőként jelenik meg, míg álomvilágának képei rajzanimáció formájában bontakoznak ki. Ez az elválasztás többretegű esztétikai és politikai jelentéssel bír, különösen a szocialista korszak emlékezeti, mentális és vizuális tapasztalatának tükrében. Az időről időre felbukkanó ágyában forgolódó férfi képe azt sugallja, hogy a szocialista rögválóság csak egy nehezen értelmezhető álom. Ezt próbálja előregyártott panelek segítségével megfejteni. Élszereplős megjelenítése egy valóságos testet, egy valóságos szubjektumot jelöl. Álma már teljes egészében rajzanimációként jelenik meg – vagyis egy másik valóságként, a valóság szubjektív, pszichés újraérzékeléseként. Az a tény, hogy az álmodó test valódi, de az álma „rajzolt”, a rendszer által létrehozott realitás megkonstruáltságára utal. A film a direkt kritika

megfogalmazása helyett a megértés illúziójának kritikáját fogalmazza meg: a körülöttünk kiépült valóság valójában önmagukat kioltó jelentésekből épül fel. A narráció egy adott ponton önismétlővé válik, nincs lezárása. Tehát nincs kiút ebből a térből és időből – ez nemcsak a korszak egzisztenciális tapasztalatának leképezése, hanem a periferikus időtapasztalat is. Az álmodó nem vágyálmokat lát, hanem olyan beszűkült képzettársításokat, amelyek a rögvalóságból táplálkoznak. A szocialista rögvalóság ugyan gyarmatosította az egyén tudattalanját – az álmot, a fantáziát és a képzelet autonóm tereit – de a megidézett álmoskönyvi narráció megkísérli a *delinking*-et (dekolonizáló gesztus): felfedi a rendszer abszurditását, és egyfajta távlati értelmezését nyújtja ennek az önmagába zárt rendszernek.

Walter Benjamin fogalma, az „optikai tudattalan” (*das optisch Unbewusste*)⁵⁴ eredetileg a fényképezés és a film médiumához kapcsolódik: azt a képességet írja le, hogy a kamera olyan jelenségeket, részleteket és időmozzanatokot képes rögzíteni és visszajátszani, amelyek az emberi érzékelés számára túl gyorsak, túl részletgazdagok vagy egyszerűen csak észrevétlenek. Az animáció e szempontból még egy lépéssel tovább megy: nem csupán észlelt részleteket rögzít, hanem láthatatlan mentális és érzelmi struktúrákat is képes formává tenni – például álmokat, vágyakat, szorongásokat. Az *Álomfejtő* éppen ezt teszi: vizuálisan láthatóvá teszi a lázálmot szubjektív valóságát. A benne életre keltett tárgyak, helyszínek, karakterek egyszerre dokumentumok és a tudattalan kivetülései. A képek természetes beállítása és naturalista eszközhasználata miatt a néző nem is mindig tudja, hol húzódik a határ a rögzített realitás és az asszociatív álomszerkezet között – pontosan ez Benjamin „felszín alatti” képiségének logikája. Benjamin szerint a kamera bevezeti a valóságot a tudattalanba, és a tudattalant a látható világba. Az *Álomfejtő* ezt nem kamerával, hanem rajzolt képekkel teszi meg – és éppen ezért képes még hatékonyabban megidézni az észlelés és az álomszerűség határmezsgyéjét. A film látványvilága szinte minden pillanatban reflektál arra, hogyan érzékel a szubjektum egy töredezett, szorongató világot, és hogyan képes ez a világ egyfajta ironikus emlékezeti sűrítménnyé válni. Az ide-oda cikázó kamera – a zuhanások, emelkedések, hirtelen váltások, lebegések – egy szubjektív, tudattalanul irányított pályát követ. Lefebvre elmélete szerint nem a felfogott tér (*espace perçu*) logikáját követi, hanem a megélt tér (*espace vécu*) affektív erővonalai mentén szerveződik. A szocialista tér – a községháza, a járási központ, a térsz-udvar, a Kádár-kocka ház – mint hatalom által konstruált tér, elveszti uralmát a kamera mozgásával szemben. A központi hatalom térformáló akaratának megtestesülései nem koherens rendként működnek, hanem dekomponálódnak, motívumokra töredeznek, ikonná alakulnak. Benjamin különösen fontosnak tartotta a montázst mint olyan technikát, amely nemcsak új jelentéseket teremt, hanem megbontja a linearitást és a realizmus illúzióját. A montázstechnika itt emlékezeti elvként működik: a tárgyak és helyszínek rétegzetten, egymásra vetülve jelennek meg – akárcsak egy elmosódott, de annál mélyebb hatású emlékképben. Az asszociációs láncra felfűzött motívumok olyan vizuális formák, amelyek átörököltik a korszak tudattalanját, és az emlékezet köztes tartományában helyezkednek el. Jan Assmann elmélete nyomán a film a kulturális emlékezet médiumaként funkcionál, különösen egy 21. századi újraértelmezés során. A jelentése nem dekódolható maradéktalanul a kontextuális ismeretek nélkül, mert nagyrészt olyan kulturális és politikai utalásokkal van tele, amelyek az 1970–80-as évek Magyarországhoz kötődnek. Ugyanakkor a képek nyugtalanító ereje, a tér bezártsága, az idő ciklikussága univerzálisan is érzékelhető, így a film affektív szinten dekódolható.

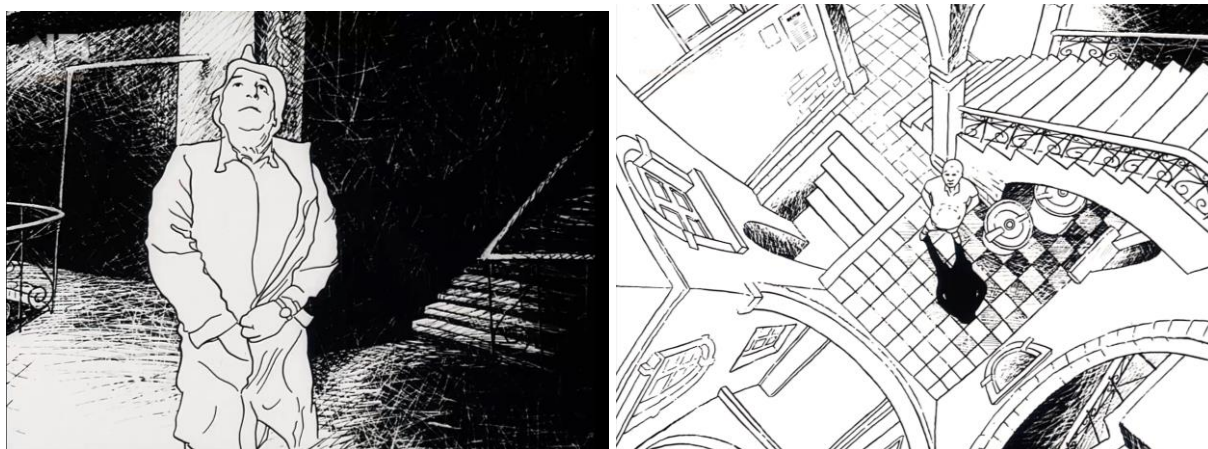
Az animáció folytonos mozgásban tartott tere helyet teremt az emlékezés számára. Szürrealisztikus montázstechnikája és asszociatív térszerkesztése révén a kulturális és társadalmi múlttal való érzéki viszonyt közvetíti. A filmben felhalmozott tárgyak, helyszínek, mozdulatok, arcok – az úgynevezett „vizuális leltár” – egy olyan érzéki képtárat alkotnak,

⁵⁴ Walter BENJAMIN, „A műalkotás...”

amely a kollektív emlékezet szempontjából emlékezeti hely (Pierre Nora) szerepét tölti be. Pierre Nora szerint az emlékezeti helyek ott keletkeznek, ahol az élő hagyomány megszakad, és a múlt újrarögzítésére tárgyasult formák jelennek meg. Az *Álomfejtő* pontosan ezt a hiátust jeleníti meg: a Krúdy-féle vidéki életforma, a folklór és a hagyomány eltűnt, és ehelyett a téészesítés által szabályozott falusi világ lépett a helyébe. A mezőgazdaság szocialista átszervezésének folyamata során a magántulajdonban lévő paraszti földeket és gazdaságokat állami irányítás alá vonták, és termelőszövetkezetekbe (téészekbe) szervezték. A téészesítés nemcsak gazdasági, hanem kulturális és identitásbeli törést okozott, a falvak fizikai szerkezetét, társadalmi szövetét, spirituális dimenzióját is átírta. Kényszerítő jellege – agitáció, fenyegetés, vagyonekrobzás – mély bizalmi válságot és apátiát eredményezett, és a korábbi munkamotiváció helyét a kényszer és a formális részvétel vette át. Amikor Orosz István – egy ironikus és önreflexív szerzői gesztussal – saját portréját használja az „összeíróember” megjelenítésére, saját emlékezeti térképét rajzolja meg. A téészesítés idején az összeíró nem pusztán adminisztratív szereplő volt, de ő testesítette meg a hatalom mindennapi, személyes szintű jelenlétét. Felmérte a birtokot, az állatállományt, a háztartások termelését, adatokat gyűjtött, ellenőrzött, jelentett, és mindenki tudta, hogy mit jelent a látogatása. Orosz személyes és kulturális önpozicionálása kritikai reflexió az államszocialista emlékezetpolitika és a művészi reprezentáció viszonyára. A film vizuális katalógusként működik, de nem a hatalom eszközeként, hanem kritikai és affektív pozícióból. A rendező kisajátít (De Certeau-i taktika): magához veszi a hatalom egyik arcát, de funkcióját kifordítja. Az „összeíróember” többé nem a rendszer szolgáltatója, hanem a rendszer emlékezetének archiválója – tanúságtevő. A művész visszaveszi az írás és képalkotás jogát a hatalomtól, újrakeretezve azt a valóságot, amit a rendszer maga után hagyott.

A lírai hangvételű *Álomfejtő* 1981-ben Krakkóban kapott díjat, és ez nemzetközi kontextusba helyezi Orosz művét, valamint felhívja a figyelmet a lengyel animációs filmnyelv és a díjazott mű közti hasonlóságokra. Daniel Szczechura (*Utazás*, 1970) vagy Jerzy Kucia (*Sorompó*, 1976) műveiben szintén az objektív valóság szubjektív érzékelése játszik főszerepet: hasonlóan Orosz filmjéhez, aktuális és konkrét elemekből építkezve egy időtlen filmszövetet hoznak létre.

12.3. A társasház mint zárt világmodell



Az *Álomfejtő* urbánus párdarabja a *Vigyázat, lépcső!* (1989) című film. Készítésének évében már érzékelhető volt a Kádár-rendszer bukása, az egypártrendszer széthullása, a

demokratikus átmenet kezdete. Bár hivatalosan még létezett a szocialista állam, a társadalom mély politikai, morális és gazdasági válságban volt. A közéletben és a magánéletben is uralkodó szorongás, cinizmus és kilátástalanság mellett a változás reménye is ott keringett a levegőben. A film ezt a történelmi közérzetet archiválja. A *Vigyázat, lépcső!* affektív archívummá válását elsősorban az teszi lehetővé, hogy nem konkrét történelmi eseményeket ábrázol, hanem a késő szocialista korszak érzéki-testi tapasztalatát konzerválja – és közvetíti – egy atmoszferikus és ritmikus vizuális nyelven keresztül. Az affektív archívum olyan kollektív emlékezetformát jelent (Ann Cvetkovich, Jill Bennett, Marianne Hirsch értelmezése nyomán), amely nem történeti dokumentumokon, hanem testi érzeteken, mozdulatokon, hangulatokon, térélményeken keresztül őriz meg és ad tovább traumatikus vagy nyomasztó tapasztalatokat. Ezek az affektusok nem verbalizálhatók könnyen, de képesek átíródni képi formákba, mozgásmintákba, ritmusba, hangba – vagyis mediális struktúrákba. Orosz filmje egyszerre őriz, értelmez és stilizál egy történelmi korszakot. A film értelmezéséhez fontos adalék, hogy 1990 tavaszán, a rendszerváltás politikai csúcspontján, Orosz István grafikus készítette el a Magyar Demokrata Fórum megbízásából az első szabad országgyűlési választásokat megelőző kampány egyik legismertebb és legemblematisabb plakátját. Az alkotáson egy szovjet katonatiszt tarkója és tányérsapkája látható, hátulnézetből, az egyértelmű, oroszul megfogalmazott szlogennel: *Tovariscsi, konyec!* („Eltársak, vége!”). A plakát a politikai váltás egyik ikonikus képi jelképévé vált, mivel egyetlen tömör vizuális gesztusban sűrítette a rendszerváltó nemzedék kettős követelését: egyrészt a kommunista diktatúra felszámolását, másrészt a szovjet csapatok kivonását. A *Tovariscsi, konyec!* nemcsak belföldön, hanem Csehszlovákiában, Lengyelországban és Bulgáriában is elterjedt, ahol hasonló történelmi tapasztalatok és kollektív elvárások kapcsolódtak a szovjet befolyás lezárásához.

A *Vigyázat, lépcső!* fekete-fehér, szikár vonalrajzokból építkező képi világa egy budapesti gangos bérház tereit mutatja be, ahol az ismétlődő eseménytöredékek és a szereplők epizódyszerű mozgásai nem állnak össze lineáris narratívává, hanem a fragmentáltságon keresztül rajzolnak ki egy közérzeti tablót. E sajátos formai nyelv nemcsak a szocialista korszak városi létélményének stilizált lenyomata, hanem – akárcsak az *Álomfejtő* – az emlékezet animációs poétikájának példája is. Miközben formai világában a geometrikus absztrakció és a szürreális metamorfózisok dominálnak, tematikus szintjein egyfajta sajátos dokumentarista látásmód is megfigyelhető. A film legmeghatározóbb kompozíciós sajátossága az eseménytelenség és a figurák visszatérésének motívuma. A bérház tereiben mozgó szereplők (a kisfiú, a szatír, a rendőrök, az öngyilkos, a bútorszállítók) az animációs tér különböző szintjein jelennek meg, de cselekvéseikben nincs fejlődés vagy előrehaladás – a mozgások ismétlődnek, visszatérnek, mechanizálódnak. Orosz filmje a tér optikai destabilizálását is végrehajtja: az Escher-féle lehetetlenségek, a Möbius-szalagként önmagába visszatérő Penrose-lépcső, a perspektívák abszurd összehangolása mind az érzékelés zavarba ejtésére szolgálnak. A film egyik vezérmotívuma, a képsíkon újra és újra átvonuló fekete macska már önmagában is a fenyegetettség és a rossz előérzet ikonikus vizuális jelölője. Ezt az alapvetően babonához kapcsolódó szimbólumot (a néphiedelmek szerint balszerencsét hoz) Orosz olyan urbánus, diktatórikus szimbólumokkal egészíti ki, mint a festékkel vagy vérrel elmosódott „Éljen” felirat, a falra vetülő vörös csillag árnyéka, vagy a hangosbemondókból szűrődő indulók és az ajtócsengő hangja. Ezek az audiovizuális jelek együttesen a késő kádárizmus légkörét idézik, annak nyomasztó, perspektívtalan közérzetét artikulálva.

Orosz filmje több szinten is kapcsolatot teremt a dokumentarizmus különböző megközelítéseivel⁵⁵. Az első ilyen szint a képi dokumentarizmus: a málló vakolat, koszlott

⁵⁵ VARGA Zoltán, „Fel és le a lépcsőlabirintusban. Orosz István *Vigyázat, lépcső!* című animációs filmjének nyomában”, *Forrás* 53, 12. sz. (2021): 113–120.

gang, a papucsban ténfergő lakó képei olyan szociofotókat idéznek, melyek a Kádár-korszak városi szegénységét rögzítették. A második szint az eseménydokumentarizmus: a kiragadott, mégis ismerős epizódok (rendőrségi razzia, szekrénycipelés, öngyilkosság) a korszak közérzeti valóságának emblematisztikus eseményeit jelenítik meg. A harmadik, talán legizgalmasabb réteg az önreflexív dokumentarizmus: számos karakter visszanez a kamerába, megszólítja a nézőt, mintha tudatában lenne megfigyeltségének. Ez egy olyan önreflexív gesztus, amely a dokumentumfilm nyelvéből ismert direkt megszólítás eszközt idézi fel, animációs keretek között. A fent vázolt dokumentarista elemeket azonban felülírja az a sajátos, ornamentális és álomszerű látványalkotás, amely Orosz animációs világának egyik legfőbb jellemzője. Ez az esztétikai karakter szoros rokonságban áll a geometrikus absztrakció és a vizuális paradoxonok hagyományaival, és Orosz *Álomfejtő* című filmjéből már ismerős formai megoldásokat visz tovább. A *Vigyázat, lépcső!* ebben az értelemben Orosz városi „ikerműve”, ahol a falusi tértapasztalatot a belvárosi tér szorítására cseréli, de az idő, az emlékezet és az álomszerűség problematikája változatlan marad. Az idő itt nem kauzális rendként jelenik meg, hanem mint elvont, megragadhatatlan entitás, amely ismétlésekben és ritmusokban szerveződik.

A film térszervezése allegorikus modellként is olvasható: a társasház univerzuma – benne a vertikális, horizontális, átlós és körkörös mozgásokkal – a társadalmi pozíciók és viszonyok merevségét, mégis komplexitását jeleníti meg. A tér nem egy semleges közeg, amelyben a cselekmény lezajlik, hanem önálló aktor, mely az identitások, cselekvések és hatalmi viszonyok meghatározásában is részt vesz. Ez a fizikai tér ismerős a néző számára – a stílizáció ellenére is lokalizálható kulturális díszletként működik. A lakók, a takarító nő, a labdázó kisfiú, a rendőrök vagy a bútorszállítók mind azt a realista réteget hozzák játékba, amely Lefebvre szerint a társadalom anyagi viszonyrendszeréből származik, és amelyet az emberek benépesítenek a mindennapi gyakorlatukkal. Ez az ún. „felfogott tér” (*espace perçu*), amely érzékelt és gyakorlati, a mindennapi tapasztalatok tere. A bérház labirintusszerű szerkezete, a Möbius-hurokszerű lépcsőfordulók, a fentről és lentől egyaránt érvényes perspektívák paradox együttese nem a rendet, hanem a rend bomlását tükrözik. A totalitárius ideológia által „elgondolt tér” (*espace conçu*) itt már nem tud fegyelmezni, hanem saját logikájába gabalyodik bele. A tér geometriai instabilitása és vizuális paradoxonai révén Orosz a szocialista térszervezés megbomlott racionalitását teszi láthatóvá: a rendszer saját eszközein – struktúrán, vonalvezetésen, perspektíván – keresztül önmagát dekonstruálja. Lefebvre háromdimenziós térfelfogásában⁵⁶ a harmadik fajta tér a megélt tér (*espace vécu*). Ez a tér a testek, vágyak, érzelmek, traumák, szorongások tere – az a tér, amelyet a társadalmi alanyok érzékelnek, átélnek és jelentéssel telítenek. A *Vigyázat, lépcső!* ebben az értelemben affektív térként is működik. Így tehát a felfogott tér konkrétsága, az elgondolt tér felbomlása és a megélt tér traumái egyszerre vannak jelen.

A Panopticon-logika – melyben a megfigyelő mindenhatósága stabil hatalmi viszonyokat biztosít – itt megbillen: az egymásba nyíló terek, a sokszoros perspektívaváltás és a térbeli inkohérenca ellehetetleníti a teljes rálátást. Foucault értelmezésében a megfigyelés maga a hatalom, itt azonban a kaotikus látvány anarchikus gesztusként szétfeszíti ezt a kontrollt. A rendszer többé nem átlátható, nem kontrollálható: nemcsak a megfigyelték, de maga a megfigyelő is elveszíti kiváltságos pozícióját. A térvizualitás szervezőlve az irányok kifordítása. Bár vannak kísérletek a kint-bent oppozíció elmosására (például a különböző irányokba nyíló ablakok révén), a kompozíció elsődleges tengelye a fent és lent, a madártávlat és békaperspektíva folytonos váltogatása. A lépcsőház – mint központi topográfiai és metaforikus motívum – nem csak közlekedési eszköz, hanem egy vertikális koordináta-rendszer, amelyben a nézői tájékozódás rendszerint megghiúsul. Közben nemcsak

⁵⁶ Henri LEFEBVRE, „La production...”

térben, hanem időben is dekonstruálódik a megszokott történetelvűség. Az ismétlődő mozdulatsorok, a kamera álomszerű lebegése, cikázása, valamint a morf animációval összemossott határok a megrekedtség érzetét keltik. A film zárlatában megmutatott önmagába forduló lépcső és az azon végtelenül pattogó labda a kilátástalanság vizuális metaforájává válik: nincs felfelé vagy lefelé, csupán önmagába visszatérő mozgás. A labdázó kisfiú karakterének perspektívaváltó szerepe van. Orosz István erről így beszél: „aki ezt a filmet csinálta, nem nagyon látta a fényt az alagút végén, hiszen a filmben emberek cipelnek, jönnek-mennek, mégsem tudnak eljutni sehová, nem tudnak kijutni az épületből. A lépcsőn rohanó, menekülő figura is ugrani kénytelen... a semmibe. Mégis szerepeltettem egy kisfiút, aki egy furcsa perspektívából szemléli az eseményeket, ő talán felveti egy másféle jövő lehetőségét”⁵⁷. Ugyanakkor a film zárójelenetében az ő labdáját látjuk nélküle pattogni.

A *Vigyázat, lépcső!* rejtett jelentésszerkezetének egyik legfontosabb olvasási kulcsa az ezópuszi beszédmód, amely a szocialista időszakban a kritikai megszólalás egyik legelterjedtebb kulturális stratégiájává vált. Az allegorizáló, áttételes fogalmazásmód nem pusztán a cenzúra következményeként jött létre, hanem egy sajátos esztétikai nyelv formájában is rögzült, amelyben a közvetlen állásfoglalás helyett vizuális és strukturális kétértelműségek generálnak jelentést. Orosz filmje ezt az ezópuszi nyelvet az M. C. Escher vizuális világára emlékeztető, paradox térszerkezetek és perspektívajátékok segítségével bontja ki: az ellentétes irányok egymásba fordítása, a lehetetlen architektúrák és a vizuálisan zavarba ejtő transzformációk a társadalmi működés ambivalenciáját képezik le. Az érzéketes, testközeli rögzítések (labdázó fiú, szekrényt cipelő férfiak, öngyilkos) érzelmi állapotokat őriznek meg. Jan Assmann szerint a kulturális emlékezet azon rituálék, tárgyak és médiumok révén marad fenn, amelyek a közösség számára értelmezhetővé teszik a múltat. A *Vigyázat, lépcső!* ilyen mediális emlékezeti hely, hiszen az ikonikus képi struktúrák (Penrose-lépcső, gangos ház, tankcső), a töredezett időkezelés és a beszéd nélküli, auditív fragmentumokból (szájharmonika, munkásdalok, csengő) összeálló hangkulissza a késő Kádár-kor kollektív tudattalanját örökíti meg. A forma emlékezeti hordozóként működik. A film mnemopoétikai technikái – az átváltozások, a monoton ismétlődés, a zárt terek és a nézőpont-eltolódások – mind olyan formai eszközök, amelyek az emlékezet működését imitálják. Az emlékezet nem lineáris és nem rendezett, hanem rétegzett, ismétlődő és sűrítő. A film vizuális palimpszesztiként viselkedik: különböző történelmi korszakok (1956–1989) egymásra íródnak, a szereplők és terek emlékezeti konstellációkká válnak. A hangkulissza sűrűsége – Cserepes Károly hangmontázsa, a töredezett indulófoszlányok, szájharmonika, zörejek és ajtócsengő hangja – auditív labirintust képez. A hang mint affektív médium Jill Bennett értelmezésében nem reprezentál, hanem újrajátszik: halljuk a múltat, amely ezáltal élő és feszültséggel teli.

A *Vigyázat, lépcső!* több olyan hétköznapivá vált, interiorizált erőszakformát is megidéz, amelyek a szocialista rendszer hétköznapi működéséhez tartoztak, és amelyek Marianne Hirsch és Annette Kuhn értelmezései nyomán a *memory work* (az emlékezet társadalmi-kulturális működésének tudatosítása és feltárása) keretébe illeszthetők. Ezek az erőszakformák nem feltétlenül látványosak vagy drámaiak, hanem épp ellenkezőleg: a mindennapi élet részévé, megszokott tapasztalattá, „természetessé” váltak, és mint ilyenek, különösen nehezen verbalizálhatók vagy reflektálhatók. A ház falára vetülő vörös csillag árnyképe, a málladozó propagandafeliratok, a szinte felismerhetetlenné torzult indulórészletek, vagy a céltalanul bolyongó, mankóval közlekedő figurák a rezsim kifáradását, a politika önismétlő és kiüresedett szimbolikáját érzékeltetik. Ezek a képek ironikus távolságtartással, ugyanakkor empátiával telítve tematizálják a késői szocializmus elhasználdott kulturális retorikáját. A filmnek ebben a jelentésrétegében az öngyilkosság, a megalázás és közvetlen fenyegetés is megjelenik. Az öngyilkosság mint motívum a

⁵⁷ „Fényből grafitba – fotográfia és animációs film násza Orosz István életművében”, <https://24.hu/kultura/2021/09/11/orosz-istvan-fortepan/>

rendszerben gyakran elhallgatott, mégis ismert társadalmi valóság volt – a mentális egészség elnyomott kérdése, a pszichés szenvedés tabusítása jelenik meg. Ez már nem az ironikus reflexió, hanem a rendszer represszív, fizikailag is jelenlévő erőszakának ábrázolása. A film legradikálisabb politikai utalása is e formai keretrendszeren belül jelenik meg: egy szatír ballonkabátja alól előtörő tankcső – amelynek formája a férfi nemi szervre asszociál – egyértelműen utal a szovjet megszállás erőszakos jellegére, legyen szó az '56-os forradalom leveréséről vagy a mindennapos fenyegetettség élményéről. Ez a szimbolika egy groteszk, mégis túpontos politikai állásfoglalásként is értelmezhető, hiszen a tank lövegcsőve csatornafedővé alakul, ahonnan újabb karakter bújik elő – így a kontroll, a felügyelet, a múlt és jelen politikai viszonyrendszerei folyamatosan egymásba alakulnak. Ez nemcsak a szexualizált hatalom szimbóluma, hanem utalás a nemi erőszak militarizált formájára ('56, megszállás, hadsereg jelenléte). Az erőszak férfiarcú, de torzult: a mutogatós férfi figurája a hatalom perverz, tárgyiasító alakjává válik. A csengőfrászt idéző jelenet vagy a házba nyomuló egyenruhások képei a kontroll és megfigyelés mindennapos realitására hívják fel a figyelmet, amely nemcsak pszichológiai nyomásként, de fizikai kényszerként is megélt társadalmi tapasztalat volt. Az, hogy a szereplők egy része direkt módon a kamerába néz, szintén utalhat a szovjet rendszer által működtetett besúgó-hálózat mindent látó tekintetére, és az internalizált megfigyelésre, amikor az egyén önmagát is folyamatosan ellenőrzi. Ez a kontroll abból is kiolvasható, hogy a filmben senki nem beszél, a szereplők nem szólnak egymáshoz. Ez az elidegenedés nem pusztán társadalmi, hanem szocializált viselkedési kód, amely azt az üzenetet közvetíti, hogy a túlélés feltétele a láthatatlanság és a hallgatás.

A film vizuális és formai eszközein keresztül egy kettős tapasztalatot jelenít meg: a rendszer kiüresedett szimbólumrendszere és a mögötte húzódó fenyegető valóság egyaránt jelen van. Orosz ezeket nem egymástól elválasztva, hanem egymásba fonva mutatja be – nem állítja szembe az iróniát és a brutalitást, hanem ugyanannak az ambivalens politikai és társadalmi valóságnak a két oldalát rajzolja meg, amelynek képtelenségei csak a paradox térstruktúrák és vizuális metamorfózisok nyelvén válhatnak érzékelhetővé. Amellett, hogy affektív válaszokat vált ki a nézőből (diszkomfort, szorongás, zavartság, sőt nosztalgikus melankólia azoknál, akik személyesen élték át a korszakot), a teljes dekódolhatóság posztoszocialista történeti-kulturális jártasságot feltételez. A rendszerváltás előtti városi közeg, a kollektív viselkedéskultúra és a vizuális metaforák ismerete elengedhetetlen a dekódoláshoz – ez egy tipikusan kelet-európai néző számára ismerős motívumrendszer.

12.4. Társadalmi mozgásminták



A *Vigyázat, lépcső!* zárójelenetében az egymásnak ütköző hórukk emberek és a végtelenül pattogó labda a mozgásban lévő, de sehová nem tartó társadalmi dinamika képei. Ez az örök visszatérés a mozdulatok szintjén is kiépül: az ismétlés nem a tanulás vagy fejlődés médiuma, hanem a kiüresedett gesztus rituálévá válása, amely a kelet-európai késő-szocialista létben jól ismert létérzés. Orosz filmje ugyanúgy struktúrát modellez, mint a lengyel Zbigniew Rybczyński *Tango* (1981) című filmje. Mindkét film szereplőinek mozgása a modern tánckoreográfiához hasonlóan egy olyan ritmust hoz létre, amelynek szimbolikus tétje van. Az animáció médiuma lehetővé teszi, hogy a hétköznapi mozdulatok és ismétlődések formanyelvi metaforává váljanak. Képletük azonos: egy zárt térben egymástól izolált cselekvők repetitív mozgásokat végeznek. A *Vigyázat, lépcső!* tere mobilisabb ugyan, mert a kamera mozog, a nézőpont változik, mégis zárt mikrokozmoszként viselkedik. A *Tango* kamerája fix, és egyetlen, kapszulaként működő szobát mutat. Ebben zsúfolódnak össze a különböző generációk, társadalmi osztályok és nemi szerepek reprezentánsai, a társadalmi valóság sűrített koreográfiáját hozva létre. Az egyre sűrűsödő jelenlét a mindennapi élet habitualizált cselekvéseinek vizuális palimpszesztje: ismétlődés, egymásra íródás és a szimultaneitás affektív tapasztalata strukturálja a filmet.

A *Tango*-ban szereplő karakterek egyenként, szabályos ritmusban lépnek be a szobába, és ugyanabban a pontban, mozgásuk befejeztével, el is hagyják azt. Ez a sorozatos belépés nem hierarchikus, hanem egy horizontális mintázatot hoz létre, egy társadalmi keresztmetszetet, amelyben mindenki látható, de senki sem kerül fókuszba. Az új szereplők nem váltják fel a korábbiakat, hanem rétegződve, egymás mellett működnek, mindenki kizárólag a saját repetitív, automatizált mozdulatsorát végzi: a gyerek labdázik, az anya pelenkáz, egy öregasszony imádkozik, egy férfi villanykörtét csavar be, az ifjú pár szerelmeskedik – mintha mindegyikük a számára kiosztott társadalmi szerepet játszaná el újra és újra. A film értelmezéséhez produktív keretet nyújt Michel de Certeau *A cselekvés művészete*⁵⁸ című munkája. A *Tango* szereplői nem rendelkeznek saját térrel, ahol megfigyelhetnék mások mozgását vagy reflektálhatnának saját praxisukra. Ki vannak téve a megfigyelésnek, cselekvéseik ismétlésből és automatizmusból állnak, nem pedig döntésből vagy kreatív alkalmazkodásból. A szoba a fizikai térként működő hely (*place*) és a társadalmi jelentésrétegekkel telített tér (*space*) közötti feszültség terévé válik, ahogy azt Michel de Certeau különbségtétele alapján értelmezhetjük. Nem tudnak megszabadulni a szerepeiktől, nem tudnak új cselekvést tanulni, csak újrajátszani azt, amit „beléjük írtak”. A tér ennek megfelelően nem mozdul ki a struktúrából, nem alakul át – ellenkezőleg: a mozgás hozza létre és erősíti meg annak zártságát. A hely (*place*) nem alakul át térré (*space*), hiszen a benne végbemenő mozgás nem termel új jelentést, nem lépi át a saját határait. Az így keletkező rendszer steril a statikus társadalom absztrakt metaforája. A reális tér (szoba) reális elemekkel (személyek) telítődik úgy, hogy ezáltal virtuálisan végtelenül. A szoba ugyanakkor heterotóp helyként (Foucault) is értelmezhető: olyan „másik” tér, amely egyszerre reprezentálja és torzítja a társadalmi valóságot.

Az úgynevezett vándormaszkos (clipping, windowing) technikával a tér- és időbeli rétegzézés virtuálisan végtelen mélységig folytatódhat, mert az egyenként filmszalagra rögzített figurák egymást nem befolyásolják. A *Tango*-ban színre vitt kispolgári idill klausztrófóbiásan szűk szobája az örökké ismétlődő személyek mechanikus ki- és belépései folytán pillanatok alatt a hektikus, értelmetlen mozdulatok gyűjteményévé alakul át. A néző a nézőpontvesztés állapotába kerül: az egymásra íródó precíz mozgások egy vizuális palimpszesztet hoznak létre, a rendből épül ki a káosz. A szereplők pantomim-jellegű mozgása egy ikonikus tablóvá válik, abban a pontban, amikor minden alkotóeleme egyszerre

⁵⁸ Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete*, ford. SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010.

van jelen. A szereplők mozdulatai habitualizált koreográfiák, amelyek automatizált társadalmi beidegződésként ismétlődnek. A köznapi abszurdba fordulása a halmozás révén valósul meg, a tér reális befogadóképességének figyelmen kívül hagyása kétdimenzióssá teszi a szereplőket. Olyan, mintha a rendező egyetlen mozdulattal emelne ki egy névtelen fényképalbumból tucatnyi képet, és egy montázsban mutatná fel őket: a karakterek egyszerre ismerősek és személytelenek, típusok egy közös (poszt)szocialista múltból. Az egymásra kopírozódásban elveszítik súlyukat, kiterjedésüket. Ez a hatás olyan filozofikus távlatokat nyit az amúgy realista formanyelvvel operáló alkotásnak, mint az egzisztencialista létbevetettség vagy az elidegenedés problémája, a magán- és közszféra közti határ elmosódása a rendőrállamban vagy a lakhatási problémák a túlnépesedés (és a tabuizált abortusz) korában.

Minden karakter vizuális attribútuma a társadalmi szerepe szerint definiálható – a viseletek (egyenruha, otthonka, ünneplő, melegítő) a mindennapi testképződés normáit jelenítik meg. A különböző ruházatok nemcsak a társadalmi helyzet, hanem a nemi és generációs szerepek egyértelműsítésére szolgálnak – mintha egy abszurd divatbemutató, egy szocio-vizuális archívum tárulna a néző elé. A ruhák mint vizuális emlékeztetők működnek – a korra, a társadalmi státuszra, nemi szerepekre utalva. A test nem a vágy, a szabadság vagy az öntudat médiuma, mivel a karakterek csak bemutatják a szerelmi aktust, a lopást, a szerelés, a takarítást. A test a rendszer által kondicionált mozgásprogram működtetője. Az egyén felszívódik a kötöttpályás mozdulatsorban, ezzel a szubjektum megszűnik, a személyesség eltűnik. Itt is szerepel egy labdázó kisfiú – ő indítja el a folyamatot azzal, hogy bedobja a labdáját a szoba ablakán. A film zárlatában ezt a labdát viszi ki a mindvégig imádkozó (halni készülő?) öregasszony. Az ismétlés láncolata megtörik egy új mozdulat megjelenésével, ami egyben az origót is eltörli, felülírja.

A *Tango* hangi rétegzése ugyanúgy palimpszesztikus, mint a képi világa. A tangózene ritmikája, mint strukturális gerinc, folyamatosan jelen van, ám az egyes karakterek cselekvéseikhez társuló zörejek – ajtócsapódás, babasírás, villanykapcsolás, takarítás, csoszogás, nyögés, ordítás – a hangkulisszát is rétegzetté, polifonikus archívummá alakítják. A zene és a zajok rétegei a társadalmi gyakorlatok rejtett ritmusát hangsúlyozzák. Amellett, hogy a *Tango* karaktereinek ritmikus mozgása beidézi Trisha Brown vagy Pina Bausch hétköznapi, habitualizált mozgásformákból szerkesztett tánckoreográfiáit, a film szerkezete is zenei. A film alatt hallható zene nemcsak ritmikai alapot biztosít, de a film belső architektúrális logikáját is meghatározza. A film szerkezeti íve a crescendo-decrescendo dinamikájára épül: egyre több szereplő jelenik meg, majd ezek fokozatosan elmaradnak, és a szoba ismét üres lesz. A zene modellálja a vizuális szerkezetet. A cím ironiája abban rejlik, hogy a tangó a szenvedély és az intimitás tánca. Bár a szereplők mozgása párhuzamba állítható a tangótáncosok tánclépéseinek előírásosságával, esetükben nem közeledés történik, hanem teljes elszigetelődés. Ez a dekontextualizált tangó a poszt-szocialista társadalmak abszurd és kiüresedett mozdulatsorainak képi megfelelője. Mint nyitott mű, parabolisztikus: nemcsak a szocialista korszak társadalmi dinamikáit, hanem a modernitás ciklikus, strukturálisan kötött emberi létét is modellálja.

13. A szabadság illúziói

A hetvenes-nyolcvanas évek kelet-közép-európai vizuális kultúrája egy különleges történeti és politikai átmenet metszéspontjában formálódott. A „fejlett szocializmus” korának nevezett periódus a sztálinizmus utáni konszolidációt, az ideológiai szigor enyhülését, ugyanakkor a mindennapok elidegenedését és az egyéni szabadság kiüresedését is jelentette. A két vizsgált film – Avo Paistik *Vasárnap* (*Pühapäev*, 1977) és Jiří Barta *Lemezlovas* (*Diskžokej*, 1980) – a korszak két eltérő kulturális kontextusában (Észtország, Csehszlovákia)

keletkezett, mégis meglepően hasonló módon reagál a késő szocialista társadalmak medialitására, a kontroll alatt álló időérzékelésre, valamint a test feletti hatalomgyakorlás technológiai és ideológiai formáira. Mindkét művet átítatja a nyugati tömegkultúra képeinek ironikus dekonstrukciója és a szocialista modernizmus illúzióinak érzékeny kritikája. A nyilvános és privát terek, a fogyasztás és kikapcsolódás terepei, a test gépesítése, az idő ciklikussága – mind vizuálisan kódolt társadalmi tapasztalatként jelennek meg bennük. Mindkét film radikális esztétikai gesztusa abban rejlik, hogy érzéki megtapasztalás útján tárja fel a szocialista és kapitalista világképek közös működési mechanizmusait. Sem a nyugati tömegkultúra képei, sem a szocialista modernizmus utópiái nem jelennek meg egyértelműen pozitívként vagy negatívként: a nézőnek kell leválasztania róluk a mediális és ideológiai rétegeket. Ez a kettős olvashatóság a kelet-európai szerzői animációk gyakori jellemzője. A „szabadság” mindkét esetben csak a mediatizált térben jön létre, de csak a formai dekonstrukció útján válik láthatóvá annak illuzórikus természete. Ezért tekinthetők ezek az alkotások dekolonizáló gesztusnak: nem nyugati mintákat utánoznak, hanem érzéki, reflexív eszközökkel kérdőjelezik meg mindkét rendszer ikonográfiáját és ideológiáját.

13.1. *Vasárnap* (Pühapäev, 1977)



Avo Paistik *Vasárnap* (Pühapäev, 1977) című filmje egy olyan komplex politikai és kulturális időszakban készült, amikor Észtország a Szovjetunió részeként egyszerre volt alávetettje a szovjet ideológiának, és kívülállóként is viszonyult hozzá. Ebben a kontextusban a film értelmezhető a „fejlett szocializmus” jelszava alatt végbemenő belső kritikaként, de a Nyugat illúziókkal teli fogyasztói kultúrájának paródiájaként is. Ez a kettős kódolás a hidegháborús diskurzusokra jellemző, és a kelet-európai művészetekre általában is jellemző ambivalens kritikai pozícióban gyökerezik. A film megjelenése egybeesett az új szovjet alkotmány elfogadásával, amely kimondta, hogy a Szovjetunióban „fejlett szocialista társadalom épült” (A Szovjet Szocialista Köztársaságok Szövetségének Alkotmánya, elfogadva a Szovjetunió Legfelsőbb Tanácsának hetedik (különleges) ülésének 1977. október 7-i, kilencedik összehívásán). Ez nem a Nyugat szatírája, hanem a szocialista propagandaképek ironikus kifordítása: nem a kapitalizmus ígéretei, hanem a szocialista utópia hazugságai kerülnek reflektorfénybe. Paistik főhőse, aki reggeltől estig gépi rutinban mozog, ennek az ideológiai kiüresedésnek a figuratív lenyomata. A film egyértelműen ironizál azon a szovjet ideológián, amely az ún. „új szovjet ember” technokrata-modernista eszményét hirdette. A főhős ébredés utáni robotizált élete, tárgyiasult teste nem a fejlődés, hanem az

elidegenedés képeit idézi – ez szembehelyezkedik azzal a képpel, amit a propaganda sugallt a „boldog, felszabadult, modern” szovjet állampolgárról. Keretes szerkezetében a főhős nyugalmi helyzetből jut vissza nyugalmi helyzetbe, egy fizikai-pszichés kilengés amplitúdójával. Hétfőtől szombatig valószínűleg dolgozik (azt nem látjuk), vasárnap pedig előre programozottan pihen. Nincs valódi szabad döntés, csak körforgás – az eszképizmus sem nyújt kiutat. Az idő strukturálása hatalmi gyakorlat, az a mód, ahogyan az állam nemcsak a munkát, de a szabadidőt is szabályozza. A *Vasárnap* zárt, ciklikus szerkezete szimbolikusan azt az időfelfogást jeleníti meg, amely a szocialista időkezelésben rejlik: a hétköznapiak, a vasárnap és a pihenés is a társadalmi gépezet fogaskerekei. A pihenés nem felszabadít, hanem visszazár az újabb munkahétbe. A szocializmus fejlődéselvű történeti önértelmezésével szemben Paistik filmje az örök jelen érzetét, az elmozdulás lehetetlenségét hangsúlyozza. A főszereplő útja nem haladás, hanem visszatérés – nonlinearis, posztoszocialista időélményként jellemezhető.

A nyitókép egy nagytotál: egy nagyváros körengetegében rázoomol a kamera találmányra egy lakásra – a kiválasztottság véletlenszerűsége a posztoszocialista egyén felcserélhetőségének és megfigyelhetőségének allegóriájaként is értelmezhető. A második beállítás egy belső térben láttatja a főhőst, aki ugyanide fog visszakerülni a nap leteltével. Ágyából egy gép kelti fel, és bár a grafikai stílus a realizmus jegyeit hordozza magán, a megjelenő gépek a science-fiction műfaját idézik. A főszereplő a gépi ébresztő után ágyából kirázva, meztelenül fekszik a padlón, mint egy újszülött. Egy pillanatra visszaesik az álomba, amiből felrázták: a színes kép, amit lát, éles kontrasztban áll a környezetével. A gépezet olajozottan működik, ahogyan a napi rutin cselekménysorát elvégzi a karakteren. A technicizált társadalom privilegizáltja és elszenvédője ő, teste tárgyiasul a robotkarok ügyködésében. A főhős nem önként kel fel, nem választja meg a napi ritmusát, hanem gépek ébresztik, öltöztetik, és szó szerint berakják a pihenés szimulált állapotába. A mnemopoétikai struktúra középpontjában a test áll, amely a szocialista rendszer által szabályozott, koreografált entitássá válik. A robotkarok által végzett reggeli rutin nemcsak a test tárgyiasítását, hanem annak elidegenedését is ábrázolja: az egyén önmagához fűződő viszonya megszűnik, amikor a test a hatalom technológiai közvetítője lesz. Ez az állapot – a test kontrollált automatizmusa – a szovjet biopolitika vizuális allegóriájaként is olvasható. Miután a gép megreggeliztette, megborotválta, megmosdatta és felöltöztette, beülteti egy fotelbe, és szivarat lő a szájába. Bekapcsolódik rajta a biztonsági öv, és elejét veszi az utazás, aminek a végén eljut a kikapcsolódás helyére, állapotába.

Képernyők jelennek meg a szoba falán, amely így vetítőteremmé változik, és a képek gyors egymásutánjából létrejön az utazás effektusa, amelyre az is ráerősít, hogy a moziszékből autózás lesz, a vetített képekből pedig suhanó kilátás. Az utazás során látott táj, a paradicsomi természet, a vibráló színek, a képernyőn megjelenített idill az áruvá tett élmény prototípusa, amely nem a valóságot, hanem egy szimulált, hiperrealisztikus világot reprezentál. Paistik így a reklámyelv és a fogyasztás vizuális logikáját fordítja ki, miközben groteszk módon áthangszereli azt a szovjet ember számára. Ebben az értelemben a *Vasárnap* nem egy rendszerellenes kiáltvány, hanem két világ strukturális hasonlóságának felfedése – a szovjet kontroll és a kapitalista szimulákrum közös alapjait tematizálja. Foucault úgy határozza meg a heterotópiát, hogy „akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel⁵⁹.” A főhős a heterotópiából egy utópiába kerül, vagyis egy olyan irreális térbe, amelyeknek nincs valós helye, és amely a társadalmat tökéletesített formában, vagy önmaga ellentétéként mutatja be (jelen esetben a társadalom helyett maga a lét tárul fel a maga tökéletességében). Tehetetlenségéből akkor vált át aktív résztvevőbe, amikor maga mögött hagyja segédeszközeit, vagyis az életét

⁵⁹ Michel FOUCAULT, „Más terekről. Heterotópiák”, ford. ERHARDT Miklós, *ExIndex*, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

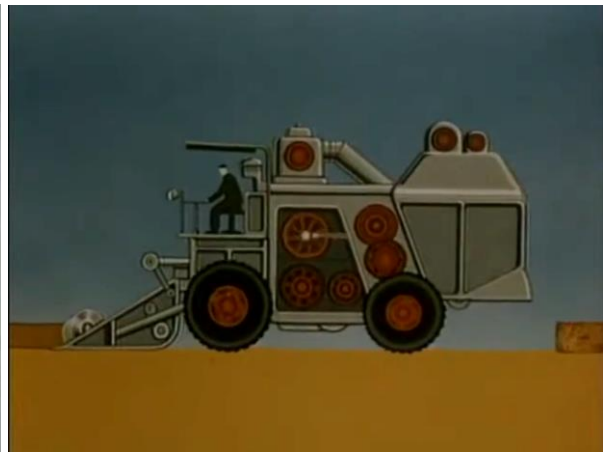
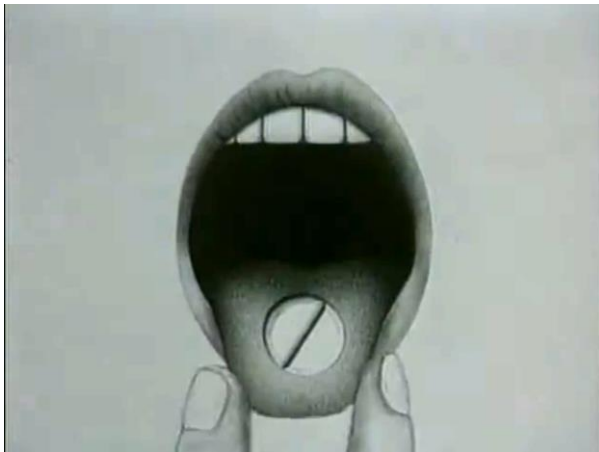
megkönnyítő gépeket. A látványterv Priit Pärn munkája (Kaarel Kurismaa színtervezővel közösen), aki ekkor rendezi saját első filmjét. A kopár szobából a színpompás természetbe nyílik az ajtó. Ráismerünk az álmában felidézett színes természeti miliőre. Az édenkert mása egyszerre lehet a szocializmus által sulykolt optimizmus és az elérhetetlen kapitalizmus/fogyasztói társadalom paródiája is – a jelentések többértelműsége a néző pozíciójának függvénye.

Paistik a zenei aláfestéssel egyértelműsíti, hogy itt a profit nyomásáról van szó, a modernkori rabszolgaság mintapéldáját látjuk a főszereplőben. Hogy hogyan lehetett 1977-ben egy Szovjet filmben a Pink Floyd Money című számát felhasználni, arról Andreas Trossek⁶⁰ azt derítette ki, hogy egy „ipari baleset” volt. Miután a film producere elutasította Beethoven *Holdfény-szonátáját*, Toivo Elme hangmérnök előállt a *Money* ötletével, mivel a szám ritmusa tökéletesen illett a főszereplő karakter mechanikus mozgásához. Bár a Szovjetunió 1973-ban csatlakozott az Egyetemes Szerzői Jogi Egyezményhez (1952, Genf), nem csak a felhasznált zene, de még a film plakátja is megismételte a *The Dark Side of the Moon* lemezborítóján látott szivárvány motívumot. Paistiknél a külső térhez pozitív töltetű dolgok (élet, színek, aktivitás) rendelődnek, a belső térhez negatív előjelűek (gépek, anyagi javak, passzivitás). Eszképista főhőse addig nyújtózkodik, ameddig a takarója ér – egy percig sem maradhat tovább kijelölt szabadságában, mint amennyi ki van szabva neki. Térben és időben egyaránt. A szépségtől és felhőtlen időtöltéstől elbűvölt főszereplőnek csak a végén derül ki, hogy amit lát, amiben részesül, az művi. A nap leteltével egy légy repül az arcába, mementóként. Korábban is feltűnt már, az egyetlen élőlényként a gépek által uralt világban. Most kiderül, hogy ő sem volt élő: amikor a főhős megcsapja, egy óramű szerkezetére hullik szét. A szabadságnak hitt állapot, amire olyan ünnepélyesen rákészült: átverés. Ez a fordulat a kapitalista szabadságillúzió dekonstrukciója is lehet: a szabadság érzete itt a technológiai rendszerek által szabályozott médiaélmény, amely sematikus, előre programozott, és valójában nem nyitja meg az individuum választási lehetőségeit. A Pink Floyd *Money* című számának beépítése épp ezt a kritikát emeli ki: az eredeti dal a pénz mindenhatóságát ostromozza, és egy egész gazdasági rendszer erkölcsi válságát tematizálja.

A légy kollapszusával romlásnak indul az egész természetesnek hitt környezet, szinte gombnyomásra merevedik ki minden, a madarak leesnek az égről, a virágok összezárnak és elfekednek, a díszletről lefolyik a festék. Lebukik a nap, és a főhős ott találja magát ismét a sötét szobában. Egy óriási porszívóhoz hasonlító gép leszippantja róla az autót, egy másik alányomja az ágyat, jöhet az alvás és egy újabb munkahét. Az óraműként széteső légy az egész rendszer metaforája: ami élőnek látszik, az is mesterségesen konstruált. A gépesített szabadság élménye így nemcsak a szovjet ideológia, hanem a posztindusztriális, fogyasztás-alapú társadalom kritikájává is válik. A *Vasárnap* dekolonizáló gesztusa abban áll, hogy sem a szovjet birodalmi diskurzusból, sem a nyugati fogyasztói mitológiába nem simul bele. Inkább egy olyan ironikus vizuális nyelvet hoz létre, amely kiforgatja mindkettőt. A szimulált szabadság, a mediatizált természet, a gépi test és a megkettőzött időstruktúra nem vágyképeket, hanem kritikai tükröket kínálnak – ezzel lehetővé téve, hogy a néző távolságot tartson, reflektáljon, és újrendezze saját ideológiai viszonyulásait. Ez az esztétikai stratégia nemcsak ellenállás, hanem kulturális önreprezentáció és újraértékelés – ez a kelet-európai animáció egyik legfontosabb dekolonizáló gesztusa.

⁶⁰ Eva NÄRIPEA, „Soviet Estonian animated science fiction: Avo Paistik’s mischievous universes”, in *Studies in Eastern European Cinema* 8/2, (2017), 160–173.

13.2. Lemezlovas (Diskžokej, 1980)



Míg a *Vasárnap* egy hétféle nap időkeretébe ágyazva mutatja meg a mozgás illúzióját, addig Jiri Barta *Lemezlovas* (Diskžokej, 1980) című animációjában a hanglemez mint forma és metafora válik a végtelenített idő és a repetíció vizuális-ritmikai alapstruktúrájává. A *Lemezlovas* a késő szocialista Csehszlovákia nyugati orientációjú képzeletvilágának, különösen az amerikai popkultúra iránti nosztalgikus vágyképeinek kritikus reflexióját adja. Az alkotás különös figyelmet fordít azokra a vizuális és narratív eljárásokra, amelyek a Keleti Blokk államszocialista világában tabusított vagy ambivalensen kezelt fogyasztói kultúra, márkaidentitás és nyugati popikonográfia reprezentációját teszik lehetővé. A mű a társadalmi hétköznapiság és a szórakoztatóipar világát szembeállítva épít fel egy olyan kettős látványt, amelyben a rutincselekvések szürkése és a zene által közvetített atmoszféra élénksége egymás jelentését kölcsönösen erősíti.

A szabadság vágyott levegője és a főszereplő környezetének sivár színvilága kontrasztos elegyet alkotnak. A hétköznapi rutin képei szürkék és monokrómok, a diszkó és a zene által megidézett világ színes. A film dramaturgiája egy lemezlovas egyetlen napját követi végig, mégpedig a főszereplő nézőpontjából (POV). A karakter vizuálisan nem jelenik meg teljes alakjában: a néző használati tárgyain, környezetén és az őt körülvevő tárgyi világon keresztül alkot róla képet. Megismerjük benti és kinti környezetét, otthonát, munkahelyét és a munkába vezető autótúját is. Ez a tárgyalapú identitásképzés a korabeli Kelet-Európában ritka módon tematizálja a fogyasztás szerepét: az egyén azonosítása nem belső tulajdonságok, hanem a birtokolt és viselt márkák, emblémák és fogyasztási cikkek által történik meg. A filmben a napközbeni tevékenységek (mosakodás, kávézás, dohányzás, munkába indulás, zenélés) mind az automatizmus szintjén jelennek meg, és ezzel a fogyasztói életmód ciklikus, ismétlődő, reflektálatlan működésmódjára utalnak. Ahogyan Paistik filmjében a főhős testét gépi karok mozgatják, mosdatják, öltöztetik, miközben elveszíti autonómiáját, Barta főhőse nem egy koherens én, hanem részleteiben felmutatott testtöredékek halmaza, amely révén a néző metonimikusan rakja össze az identitást. A test már nem önálló szubjektum, hanem a márkák hordozója – tárgyasított én, amelynek identitása a fogyasztáson keresztül konstruálódik. Ez a testpolitikai nézőpont összefüggésbe hozható Foucault biopolitikáról és a test fegyelmezéséről szóló elméletével. Foucault szerint⁶¹ a modern hatalom a testekre irányul, és e testek fegyelmezésének technikái révén működteti

⁶¹ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés – A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó és CSÜRÖS Klára (Budapest: Gondolat Kiadó, 1990), 193–203.

magát. A test nem csupán elszenvedője a hatalomnak, hanem annak legfőbb felülete, ahol a fegyelem, a rend, a termelés és a társadalmi kontroll lenyomatai megjelennek. A *Lemezlovas*-ban a test által fogyasztott termékek (kávé, cigaretta, tableta) egyfajta gépies fenntartását szolgálják az identitás látszatának. Barta és Paistik egyaránt kritikusán reflektálnak a fogyasztás esztétikájára, de eltérő módon: Paistiknál a reklámyelv szimulált hiperrealitása válik a kritika tárgyává. Mint utólag kiderül, az utazás is egy programozott mozgás, amelynek célja nem az elmozdulás, hanem a passzív fogyasztás érzékeltetése. A vetítőteremmé átalakított zárt tér, a színes, egzotikus természetet mutató képernyők a Baudrillard-féle szimulákrum⁶² világát idézik, amelyben a valóság helyét a médiareprezentációk veszik át. Barta filmjében a márkák, popkulturális emblémák, tárgyak, zenék és szimbólumok túltelítettsége révén jön létre az a vizuális toposz, amely a Kelet vágyott, de elérhetetlen Nyugat-képét idézi meg. Az identitás a „mesterség címereinek” viselésén (kitűzött jelvények) keresztül történik meg, de ez az identitás tudatosan kiüresített, elidegenített konstrukció marad.

Barta vizuális koncepciója a kör motívuma köré szerveződik, amely a hanglemez formai struktúráján túl narratív és ikonográfiai szinten is megjelenik: amíg meglátjuk a nap végén a munkaeszközt jelentő lemezt, addig számtalan formai előképe sorakozik fel. A kör mint geometriai alakzat a tárgyak formájában (óra, lámpa, lemez, gomb, műszerfal, tableta) ismétlődően tér vissza, és így a történet belső logikájának metaforájává válik. A körforgás tehát nemcsak grafikai elem, hanem időkezelési modellként is értelmezhető: a nap végi újrakezdés, a gyógyszer ismételt bevétele, valamint a lemez karcosodása az elhasználódás és az idő múlásának jele. A film különösen fontos szervezőelvét képezik a premier plánok: a látott részletek az egészre utalnak, a tér és az események csak fragmentumokban, utalásszerűen jelennek meg. A munkahelyre vezető autót is csak a közúti jelzésekre, az autó műszerfalának jelzőire és az útmenti reklámokra redukálódik. Ahogyan a *Vasárnap* édeni kirándulása során megjelenő természet sem élő táj, hanem mediatizált kép, úgy a lemezlovas munkahelyére vezető út sem a táj, a város vagy az emberek mellett vezet, hanem közlekedési táblák és reklámszlogenek között – a világ áruként jelenik meg, amelynek fogyasztása képek formájában történik meg. Foucault heterotópiáiról szóló elméletére hivatkozva megállapítható, hogy mindkét filmben megjelenik a különleges, társadalmon kívüli tér, de ez a tér nem szabadságot, hanem a kontroll új formáit hozza létre: konzervált élmények, gépesített mozgások, predesztinált döntések révén. Foucault az úgynevezett felfüggesztett tereket nevezi *heterotópiának*⁶³, ahol a valóság és egy „másik világ” találkozik, vagy éppen összefolyik, de mindenképpen kívül van a megszokott tér-idő renden. A heterotópia ebben a két esetben egy szimulált szabadságtér, amely a szocialista realizmus ideológiájának és a nyugati fogyasztás mitológiájának közös konstrukciójaként jelenik meg. Barta lemezlovasa ebben a térben nem szabadon választó szubjektum, hanem a szimbolikus szabadsággal függőségben élő egyén.

A lemezlovas által lejátszott zenék és az általuk megteremtett atmoszférák azok, amik segítik a nézőt „megérkezni” ebbe a heterotópiába. A különböző műfajú zenei betétek (mind Petr Skoumal szerzeményei) egymásutánjában a legkülönbözőbb motívumok jelennek meg, az auditív stílusok vizuális tárgyasuláson mennek keresztül. Mindegyik elem forgásban van, körkörös mozgást végez vagy legalábbis kör alakú. Vizuális metonímiákat látunk, illetve annak egyik válfaját, a szinekdochét. Hasonlóan az autót megjelenítéséhez, itt sem látjuk sem az épített környezetet, sem a szórakozó tömeget. Őket csak a hangjuk miatt képzeljük oda, mialatt a zene köré kivétel az általa megidézett miliő: egy galaxis képe, egy szeleteire

⁶² Jean BAUDRILLARD, „A szimulákrum elsőbbsége”, ford. Gángó Gábor, in KISS ATTILA Attila, KOVÁCS Sándor S. K. és ODORICS Ferenc szerk.: *Testes Könyv I.*, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged (1996): 161.

⁶³ Michel FOUCAULT, „Más terekről: Heterotópiák”, ford. ERHARDT Miklós, <http://exindex.hu>

vágott szalámi, egy mezőgazdasági gép fogaskerekei (country), egy nagyebéd főzése (lakodalmas), az amerikai konzumerizmust és pop-artot egyszerre jelképező konzervpiramis (boogie-woogie), boxmérkőzés (rock and roll). Ezek a bevágások is mind közeli képkivágásokból állnak, tehát motivikusan villantják fel a tágabb kontextusokat. Az asszociációs láncban a Tejútrendszer képe az első, mintegy jelezve, hogy a zene univerzális nyelve képes egymáshoz közel hozni egymástól távoli univerzumokat.

Az események szerialitásának leglátványosabb jelzése a főszereplő tablettabevételének ismétlődő gesztusa, amely keretként fogja közre a nap eseményeit, s egyúttal az idő ciklikus természetére reflektál. A nyelvre helyezett tabletta rituális cselekedetként nyitja és zárja a cselekményt. A néző az ismételt gesztusban már felismeri az örök körforgás metaforáját, és nem gondolja többé, hogy ez egy új kezdet. A munka és a pihenés mechanikus ciklikusságba rendeződnek, ahol az individuum mozgatai éppoly automatizáltak, mint a tárgyak, amelyek körülveszik. E gesztus mnemotechnikai funkcióval bír: a néző számára az idő múlása nem az események folytonosságán, hanem a repetíció nyomán válik érzékelhetővé. A napfelkelte és naplemente képe szintén az idő ciklikus természetét hangsúlyozza, ugyanakkor a metafizikai időtapasztalat (születés-halál dialektikája) allegóriájaként is értelmezhető. Az ismétlődő gesztus által az élet maga válik lemezzé: az idő hangszedő tüként fut végig barázdáin, miközben finoman, de könyörtelenül koptatja felületét. A tüt ugyan nem látjuk, de asszociálunk rá, a technikai médium és az idő poétikájának összekapcsolásaként. Az idő materializálódik, testet ölt a kopásban, a karcban, az elhasználódás jeleiben. A film zárlatában meglátjuk a lemezlovas arcát. Textúrája az identitás elhasználódásának jeleit mutatja – a biológiai és kulturális idő együttesen hagytak rajta nyomot. Ebben a mnemopoétikában a kulturálisan beágyazott élmények és emlékek hordozófelületté teszik a testet és az arcvonásokat.

A nyelvre helyezett tabletta – a „jó nap” előfeltétele – a társadalom által kínált élvezetipari szolgáltatás szimbóluma, amely a működőképesség látszatát hivatott fenntartani. Ez ironikusan utal arra, hogy a rendszer – legyen az keleti vagy nyugati – pótszerekre szorul, hogy elviselhető legyen. A tabletta így nemcsak testi, hanem szimbolikus dependencia, azaz a társadalmi működéshez szükséges pótszer. A „szedd be, hogy működni tudj” logika mentén a farmakológiai kompenzáció a modern lét tünete: a neurózisra adott rendszerszintű válasz. Egy elhalványuló identitást látunk az önpusztító élményhajhászásba zárva, ahol a túlادagolt képek és zajok között már csak gyógyszerrel lehet fenntartani a normalitás illúzióját. A tabletta az észlelés „filterévé” válik: csillapít, tompít, elken. Nem tisztázott, hogy élenkítőszer, antidepresszáns vagy bódító szer – és ez a többértelműség fontos: nem is az oka, hanem használatának szükségszerűsége válik hangsúlyossá. A valóság annyira elidegenített, hogy csak tompított tudattal viselhető el.

A film záróképeinek egyre karcosabbá, elhasználtabbá váló textúrája párhuzamba állítható a *Vasárnap* zárlatával, amelyben Debord terminológiájával élve egyfajta „spektakuláris összeomlás”-t látunk. Guy Debord műve, *A spektákulum társadalma* (*La société du spectacle*, 1967)⁶⁴ szerint a kapitalizmus egy olyan kultúra, mely a képek és látszatok világát építi fel, elfedve a valós társadalmi problémákat és elidegenedést. A spektákulum a képek, szimbólumok, és mindenek előtt a látvány uralmát jelenti a valóság felett. Az emberi kapcsolatok és értékek helyett a tárgyak és a fogyasztás kerül előtérbe. A spektákulum célja önmaga fenntartása, nem pedig az emberi jólét javítása. A légy szétesése, a virágok elhervadása, a díszlet összeomlása, a lemezlovas arcának összekarcolódása az illúzió dekonstrukciója. Egyben lehetőség a tudatosításra: a látvány mögött nincsenek tapintható alternatívák, csak strukturális ismétlés és visszatérés. Mindkét film lebontja a spektákulum világát, láthatóvá téve a látvány, a kontroll és az elidegenedés gépezetét. A kapitalizmus

⁶⁴ Guy DEBORD, *A spektákulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Open Books, 2003).

kritikája a szocialista disztópiába ágyazódik, míg a szocialista kontroll a nyugati eszképzizmus retorikáján keresztül válik önleplezővé. A *Lemezlovas* vizuális-ikonográfiai világa explicit módon nyugati kulturális kódokból építkezik: hanglemez, pop-art vizualitás, reklámok, márkajelzések. Dekolonizáló gesztusa abban áll, hogy a Nyugat idealizált képeit nem átveszi, hanem a saját tapasztalati horizontjára formálva szétírja, dekonstruálja. A *Vasárnap* és a *Lemezlovas* című filmek nem a szocialista modernitás direkt bírálatát nyújtják, hanem a rendszer önellentmondásainak ironikus dekonstrukcióját, miközben esztétikailag is viszonyulnak a kapitalista fogyasztói kultúra reprezentációs nyelvezetéhez.

14. Periferikus dekonstrukciók

Bár Észtország és Ukrajna formálisan a Szovjetunió tagköztársaságai voltak, kulturális identitásuk számos ponton eltért a birodalmi centrum ideológiai és esztétikai normáitól. Ez az eltérés nemcsak politikai, hanem nyelvi, történelmi, vallási és művészeti szinten is érzékelhető volt. A balti térség hosszú ideig német, svéd, lengyel és finn hatások alatt állt, a kulturális referenciakeret tehát nyugati orientációjú. A peresztrojka előtti időszakban Észtország félperiférikus státuszban volt: formailag szovjet tagállam, de kulturálisan sokkal nyitottabb (különösen Finnország közelsége révén – Tallinnban a finn tévécsatornák és rádióadók elérhetősége révén). A lakosság jelentős része nem tekintette magát a Szovjetunió valódi részének, a függetlenségi gondolat a '80-as évekre már széles társadalmi támogatottsággal bírt. A szovjet korszakban kialakult egy sajátos esztétikai nyelv, amely reflexív, szubverzív és ironikus volt. A balti animációs iskola radikálisan eltért a szovjet animáció (Szojuzmultfilm) stílusától, és inkább a kelet-európai groteszk, az abszurd humor, sőt a nyugati avantgárd hagyományaihoz kapcsolódott. Mihail Gorbacsov 1985-től kezdődően bevezette a peresztrojkát (átalakítás) és a glasznosztot (nyilvánosság), amely a gazdasági liberalizáció és a cenzúra oldása révén lehetővé tette az alternatív, kritikus diskurzusok megjelenését a kultúrában – elsőként a film- és animációs művészetben. Ez az időszak a korábban elhallgatott tabutémák, szorongások és a privát élet elidegenítő realitásainak felszínre törését is jelentette.

14.1. Reggeli a szabadban (*Eine murul*, 1987)



Priit Pärn *Reggeli a szabadban* (*Eine murul*, 1987) című filmje ebben a képlekeny történelmi-politikai korszakban született. A forgatókönyv már 1982-ben elkészült, de csak a gorbacsovi peresztrojka szabadabb légköre tette lehetővé a megvalósítást. A film gyártása és bemutatása egy kettős helyzetet tükröz: miközben formailag és esztétikailag a hatalom lazulását használja ki, tartalmában és szimbolikájában a szovjet totalitárius rendszer kritikáját fogalmazza meg. A Goskino engedélyével, sőt aktív támogatásával vetítették külföldön, a hivatalos szovjet önkritika „posztmodern eszközének” szánva. Így a film egyszerre autonóm művészi állásfoglalás és a rendszer belső ellentmondásainak tükröje. Nemcsak Pärn pályájának jelentette egyik fordulópontját, de a nemzetközi díjak és a nyugati érdeklődés megalapozta az észt animációs iskola későbbi függetlenségét is.

A film öt részre tagolt szerkezete négy hétköznapi élethelyzetet dolgoz fel, amelyek során a hősök egy-egy triviális célt próbálnak elérni, de a társadalmi gépezet akadályozza őket. A látvány maga is mintha a korszak relikviája volna, gyűrött, karcos, elhasznált felületével, az atmoszférára ráerősít Olav Ehala szorongást keltő zenéje. Ahogy a példázatos történetek szereplői, vagyis a szubjektum deformálódik a prés alatt, úgy az elbeszélés nyelve is töredezik, elveszíti klasszikus formáját – még éppen felismerhető, de vonásai eltorzultak, mint a túlélés harcában identitásukat veszített karakterekéi. Ráncos, megviselt arcok, letörlődő és újrafestett vonások, vakon tévelygők, projektált álarcok, a végrehajtó közeg arc nélküli prototípusai fordulnak elő. Ezek a figurák hol időtlen várakozásba burkolóznak, hol megkapkodó rohanásba fognak, mintha megpróbálnák saját életüket utolérni. A különböző jellegű, de láncba szerveződő állomások egymásnak „adogatják” a szenvedő hőst, aki megoldást keres a bajára. A tömeg, amelyben a tehetetlenségi erő húzza-löki az egyént, különböző formációkban jelenik meg. Az örökös sorbanállás valamiért, az üres polcok között ténfergő és a cédulára osztogatott javakkal ügyeskedő szereplők valójában különböző antitörténetekkel váltják ki a valódi történetet. A *Reggeli a szabadban* nem a nagy történelmet jeleníti meg, mégis egy olyan kollektív tapasztalat fragmentumait rögzíti, ami időközben beépült a nagy történelmi narratívába. Fejezetei értelmezhetők példázatos minitörténetekként, amelyek nemcsak egyéni, hanem kollektív egzisztenciális helyzeteket modelleznek. A szereplők társadalmi pozíciók, viselkedésminták hordozói – a film így szatirikus antropológiai tipológiaként is működik. A tömeg mindegyik történetben akadályozza az egyént, részvétlen és szenvtelen annak problémájával szemben, esetenként rosszindulatú is.

Az öt részre osztott szerkezet négy karakter – két nő és két férfi – életét mutatja be, mindegyikét egy-egy szorult helyzetben. A túlélési stratégiák négy aspektusában a férfiak igyekezete már-már nevetségesen kisztílu, a nők egzisztenciális válsága mártírium. Az első Anna, aki a szocialista hiánygazdaság szexualizált túlélője. Egyszerű célja – egy alma vásárlása a piknikhez – egy szimbolikus értékcsere groteszk eltorzulásához vezet: testével fizet az árucikkért. A nő testi autonómiája válik a gazdasági túlélés cserealapjává: a szocialista nő szerepét, mint anya, háziasszony és dolgozó, a rendszer egyszerre használja ki és teszi kiszolgáltatottá. Anna a társadalmilag kiüresített nőiség alakja: vágy, funkció, túlélési eszköz és csereérték egyszerre – a szükségletek ellátásának és a női test kizsákmányolásának példája a hiány uralmában. A második Georg, aki egy öltönyt szeretne venni ugyanehhez a piknikhez. Úgy is mondhatnánk, hogy a külső megjelenés révén szeretne részt venni a társadalmi életben. A lakásán belül megengedheti magának, hogy egy szebb életről álmodozzon: egy barokkos fogyasztói utópiát látunk – erotikus zenével, túlbujánzó képekkel –, ami hirtelen katonai indulóval zárul, mintha a hatalom önmaga alá gyűrné az egyén vágyait. Georg a szocialista karrier- és státuszembert testesíti meg, aki nyugati minták szerint próbál létezni, de a rendszer nem kínál sem intézményi, sem fogyasztói csatornát ehhez. Vágyai nevetségessé válnak, erőfeszítése hiábavaló – ő a kisztílu önreprezentáció kudarcának groteszk figurája. A harmadik Berta, aki egyedülálló anya, társadalmilag láthatatlan. A társadalmi tekintet elől elrejtett figura: arcát letörli a rendszer, nincs hangja,

nincs jelenléte. Anyasága nem eszmény, hanem megbélyegzés, amely miatt láthatatlanná válik. Az ő esetében az „arctalanság” nemcsak a politikai kontroll metaforája, hanem az érzelmi izoláció és szociális megszűnés képe. Berta a szocialista női identitáscsőd hordozója: az elhagyott, kizsigerelt, átlátszó nő, aki nem számít szereplőnek a társadalmi narratívában, és akinek személyiségét fokozatosan lekaparják a vászonnól. A negyedik Eduard, a bürokráciában rekedt alattvaló. A legklasszikusabb szovjet típus: a hierarchia végpontján veszteglő, kiszolgáltatott ember, aki vár, kér, és nem kap választ. A hatalom nemcsak arctalan, hanem egyetlen perspektívára szűkült, uralva az időt és teret. Eduard a megalázott kisember, aki csak akkor jár túl a rendszeren, ha taktikázik – a túlélés nem szabálytartással, hanem észrevétlen kijátszással lehetséges. A szovjet ember legmélyebb tanulmánya: hogyan kell élni a szabály ellenére a szabályok szerint. A négy figura találkozása: az elérhetetlen szabadság állóképe. Ez a rész az esztétizált ellenállás és a csendes közösségi méltóság alakját kínálja fel. Pont úgy, ahogyan Avo Paistik *Vasárnapjában* láttuk az előkészületeket az ünnepélyes kikapcsolódáshoz, hogy aztán ez az ünnep idézőjelbe kerüljön és kivilágoljon csúfos fonákja, a vágyott paradicsomi állapotot jelképező Édouard Manet-festmény is – a megfelelő testtartások és helyzetek megvalósításával – visszaminősül szürke realitássá. Ahogyan a vasárnap az egyetlen kijelölt pihenőnap volt főhős számára, ráadásul mesterséges, időben és térben is szigorúan limitált, a szabadság itt is színes és utópisztikus: nem valóságos térben képzelhető el. A szereplők nem győztek, de legalább egy pillanatra kivívták a saját színüket, testtartásukat, helyüket. A festmény szimbolikus tette: az egyén rövid, időn kívüli autonómiája, amit a rendszer mindig visszavon. A következő jelenetben már egy tömegközlekedési eszközön vagyunk, a kalauz a jegyeket kéri érvényesítésre. Berta is ott a szerelvényen – és egy pillanatra látjuk, hogy van arca. A megtapasztaltak visszaadták a vonásait, vagyis emberi méltóságát. Ők négyen létrehoztak valami időn és téren kívüli élményt, amihez az elszántságuk, a hitük, az ambíciójuk kellett. Ez a többletetre való igény, hogy az ember ne csak addig menjen el, ameddig engedik.

A taktikázás a posztoszocialista emlékezet egyik legmélyebb lenyomata. Nemcsak magatartásforma, hanem az életben maradás, az autonómia és a méltóság részleges visszaszerzésének egyetlen módja egy olyan rendszerben, amely látszólag mindent biztosít, valójában azonban mindent ellenőriz. A késő-szocialista ember sem a gazdaság, sem a politika, sem a nyilvánosság szintjén nem rendelkezett autonómiával. Nem tudott szabadon dönteni munkáról, utazásról, információhoz jutásról, fogyasztásról. Ezért minden döntés kiskapukon, ismerősökön, „elintézéseken”, trükkökön keresztül valósult meg. A taktika a helyzet-nélküliség válasza volt. A szocialista társadalom formálisan szabályozott volt – de ezek a szabályok gyakran irreálisak vagy végrehajthatatlanok voltak. Az ember ezért kettős világban élt: a hivatalos struktúrák szerint (papírok, engedélyek, jogcímek), és a valós működés szerint (barter, kapcsolatok, pult alatti csere, hamisítás, lehallgatás, a rendszer kijátszása). E kettő között a taktikázás biztosította az átjárást. Nem igazi csalás volt, hanem a normák és realitások közötti manőverezés. A film főszereplői folyamatos testi és identitásbeli torzuláson mennek keresztül. A túlélés kényszere a testek fokozatos dehumanizálódásához vezet: Anna a testével fizet egy almáért, Georg a testi épségét kockáztatja egy öltönyért, Berta elveszíti arcvonásait, Eduard pedig a megaláztatások során fizikailag összemegy. A karakterek karikatúrák, de nem egyszerű szatirikus alakok, hanem a társadalmi prés hatására deformálódott szubjektumok. Az arc mint az identitás metaforája többször visszatérő motívum: letörlődik, elmaszatólódik, újrarázolódik. A film fináléjában, amikor Berta visszanyeri az arcát, az individuum ideiglenes újraalakulása következik be. Berta helyzete különösen tragikus, de taktikai értelemben izgalmas. Arca letörlődik, de ez a láthatatlanság lehetőséget is ad a túlélésre. Berta alámerülése – De Certeau-i értelemben – a tér és identitás megtagadásán alapuló taktika: nem jelenlét által, hanem hiányon keresztül válik láthatóvá. Visszatér az arca, mert képes volt túlélni a rendszer fojtogató struktúráját anélkül, hogy

közvetlenül szembefordult volna vele. Ez a „hallgatás, csönd, eltűnés” taktikája – nem egyértelműen emancipatorikus, de hatékonyabb, mint a nyílt konfrontáció lenne egy totális rendszerben. A másik női szereplő, Anna sem konfrontálódik. Testével fizet egy almaért – ez a gesztus nem stratégia (amit a stabil helyzettel rendelkező intézményes szereplők használnak arra, hogy kontrollálják a teret és a cselekvést), hanem testi eszközökkel végrehajtott taktika: azonnali, kényszerű, de mégis a túlélés célját szolgálja. Nem sajátítja el a piacot, hanem kreatívan alkalmazkodik hozzá. De Certeau-i értelemben Anna a női túlélés mikropragmatikáját jeleníti meg: a test a megélhetés aktív médiumává válik, nem mint ellenállás, hanem mint trükk a túléléshez. Ez a „gyenge ellenállás” taktikája: nem alakítja át a rendszert, de átmenetileg megkerüli. Amikor a privát élethez is engedély kellett (egy lakásért évtizedeket kellett várni, banán vagy farmer csak feketepiacon volt, két évente lehetett Nyugatra utazni stb.), az ember stratégiák nélküli szereplőként a hatalmi tér réseiben foglalta meg magát: kapcsolatokat épített, hallgatózott, kivárt. A még éppen elviselhető nyomásgyakorlás, a kis intenzitású, de totális szabályozottság különösen alkalmas volt arra, hogy az egyénnek ne legyenek hosszú távú stratégiái, csak rövid távú mozgástere. A rendszer megdönthetetlen volt, mert megfoghatatlan: a polcok üresek, az útlevelel elérhetetlen, a döntéshozó sosincs elérhető közelségben. A túlélés napi kreatív megoldások sorozatává vált – ezek variációit láthatjuk Pärn-nél.

A terek közül, amiket a filmben látunk, Georg otthona tűnik ki. Az ő lakása merőben elüt a két nőétől, ahol a nélkülözés határozza meg a szegényes berendezést, a fakó színek pedig azonosak a külső tereken és intézmények belső tereiben látottakkal. Odakint minden egynemű, mindenki a létminimumon tengődik. Georg otthona egy barokk festmény és a fogyasztói társadalom elegyéből születik meg, a bőség tükröződik mind a technikában (festmény-szerű textúrájával gazdagabb hatást ér el, mint az addig látott vonalrajz), mind abban, amit ábrázol. Ennek a barokkos tobzódásnak a zenei aláfestéseként Bach egyik leghíresebb művét halljuk („Air” a *D-dúr Szvit*ből), amelyre fülledt hangon rásuttog egy szerelmespár (megidézve Serge Gainsbourg *Je t'aime – Moi non plus* című 1979-es számát). A falakon látható műgyűjtemény a kapitalista dekadenciára utal, csakúgy, mint a nyílt szexualitást jelképező meztelen női test. Georg mosolya fogkrémreklámokba illő. Az idő is másképp telik, a kamera ráérősen pásztáz a szemet gyönyörködtető kulisszán – az idő pénz. Ezt az irrealitást az ablakon betörő realitás söpri el. Az ablakok kicsapódnak, a zene eltorzul, a lemez lefolyik a lemezjátszóról, a tapéta felcsavarodik, és az eddig alatta rejtőző hangszóróból megszólal a katonai induló. Georg a körülményekhez hasonul, és átváltozik kopasz, pocakos kelet-európai állampolgárrá. Az öltönye összemegy rajta, ő pedig elkezdí vesszőfutását a feketepiacon, az abszurdabbnál abszurdabb kiutaló és beszerző helyeken. Rohan és kapkod, mert ráérős gazdagsága csak illúzió volt. A Georg-szekvenciában látott játékosan anekdotikus történetmesélést a folklór halmozómesének nevezi. Rendszerint egy jelentéktelen eseményből kiindulva jut el addig a fordulópontig, ami visszafordítja az események menetét, és megszünteti a diszkomfortérzet okát. Georg megpróbált úgy tenni, mintha lenne hozzáférése a státuszhoz, eleganciához, nyugati komforthoz. Az álomszerű jelenet pszichés taktikaként működik: képzeletbeli térfoglalás egy olyan világban, ahová nem tartozik. A stratégia világa elzárja az előrelépés útját, így Georg ideiglenes, performatív önreprezentációba menekül: a ruhakeresés is egy ilyen játék a lehetetlennel. A vizualitás, a lakástextúra és a lassított kamera az ő fantáziataktikáinak tere. A megjátszás, a látszat újrahaználat, a saját narratíva pótolása – De Certeau szerint a fogyasztó újraértelmező, appropriáló gesztusa. A jelenet önironikus tobzódása egyszerre vágy és kritika.

Eduard megpróbál engedélyt szerezni a piknikhez – a szocializmusban még a természethez való hozzáférés is engedélyhez kötött. Szekvenciája a karkai bürokrácia időcsapdáit példázza: az óra és a telefon a hatalom uralmának technológiai metaforái. Az egyik az önfegyelmezés eszköze, a másik a fegyelmezése: az alattvaló bárhol és bármikor

elérhető általa. A hivatalban pöffeszkedő adminisztrátor egyszeműsége jelzi, hogy ők „ott fent” mindent egyetlen nézőpontból, egy megvilágításból néznek. A hatalom itt nem személyes, hanem adminisztratív, az ember bármikor elérhető, de sosem kap választ. Az egyetlen sikeres taktika a hatalom kijátszása. Eduard története az egyik legtisztább példája annak, amit De Certeau a rendszer „ravasz belakásának” nevez. A hivatalban nem érvényes a racionalitás – de ő nem lázad, hanem trükközik: odüsszeuszi módon benne hagyja a kiskanalat a csészében, ami kiszúrja a Küklopsz szemét. Vagyis kijátssza a hatalmat annak saját játékszabályai szerint. Ez a taktikus „intellektuális ellenállás” példája: a hatalom abszurdítására abszurdal felel, így épp a rendszer logikáján belül nyer teret. Nem kér, hanem kihasználja az üresjáratot, a figyelmetlenséget, a lyukakat. Ez De Certeau „tolvaj logikájának” felel meg: az alattvaló rejtetten működik, használja a hatalmi tér réseit, és egy pillanatra fölébe kerül.

Az ötödik szekvenciában a négy főszereplő egy állóképben újraalkotja Édouard Manet: *Reggeli a szabadban* (1863) című festményét. Ez a kép a film címének vizuális beteljesítése, de egyben az előző történetek értelmező kerete is. A jelenet a privát szabadság utópisztikus pillanatát szimbolizálja: a színek élénkebbek, a beállítás festményszerűen harmonikus. Ugyanakkor a jelenet gyorsan visszafordul: a szereplők lesminkelnek, visszahátrálnak a hétköznapiakba, a kert kapuját bezárják, a kulcsot leadják. A film visszatekeri magát: a vágyott idill csak performatív pillanat, nem valós tér. Ez a megjátszott szabadság parodisztikus, mégis katartikus: az emberi ambíció határai és lehetőségei egyszerre jelennek meg benne. A Manet-festmény újraalkotása nem stratégia, hanem egy közösen létrehozott performatív taktikai gesztus: egy vizuális, időn kívüli ellen-világ, amit nem lehet fenntartani, de röviden megtapasztalható. Ez a közös kép nem forradalom, nem kiállítás, hanem közös álomidő, ahová csak taktikusan, időlegesen lehet belépni. Ez a De Certeau-i taktika kollektív szintre emelése: közös, ideiglenes, önreflexív térhasználat, amely nem kér engedélyt, nem marad fenn, de bizonyítja, hogy a tér és jelentés újraprendezhető, visszafoglalható.

A szereplők sorsa a totalitárius rendszer leírásaként is olvasható, de fókuszában az emberi méltóság visszanyerésének esélye áll – még ha időn és téren kívül is. A film mottója: „*We dedicate this film to artists who went as far as they were allowed*” („Azoknak a művészeknek, akik olyan messzire mentek, ameddig engedték őket”) kétértelmű: egyrészt azoknak állít emléket, akik – akárcsak Pärn – kitartó köröket róttak visszautasított és átalakításra javasolt filinterveikkel, másrészt azoknak fricska, akik tényleg csak azt tették, amire engedélyt kaptak, és művészi igényeik nem terjedtek tovább a kijelölt korlátoknál. Vagyis egyszerre vádirat és főhajtás. Ez a szintaktikai szerkezet nyelviileg újratermeli a hatalom logikáját: nem tilt közvetlenül, hanem korlátoz, feltételez, lehetővé tesz, miközben önmagát láthatatlanná teszi (ki engedi? miért? mikor?). Mélyen összecseng a kádárista Magyarország humoristájának, Hofi Gézának mondatával: „Szabad országban szabad ember szabad akaratából azt mond, és azt tesz, amit szabad.” A mottó és a szállóigévé lett mondat is rámutat arra, hogy a szocialista rendszer nem külső elnyomással működött csupán, hanem belsővé tett normák, öncenzúra, beépült korlátok révén. Ez a kétértelműség a nyelvi megformáltságon keresztül pontosan modellezi a késő szocialista korszak kettős tudatú létezését: a korlátozott szabadság elfogadását, kritikáját és túlélését egyszerre. A totalitárius rendszerben megmaradni akaró művész sorsát a filmben egy Picasso-szerű karakter időről időre történő felbukkanása jelzi. Mintha képeivel próbálna érvényesülni, de senki nem veszi észre, átgázolnak rajta, lerángatják a cipőjét is a tömött buszból kilógó lábáról. A mottóra rímelő vizuális válasz a film zárójelenetében látható: egy úthenger szárny-formájúra lapítja ki a földön fekvő, égre néző festő karját, alakjában rögzítve egy kollektív emlékezeti pozíciót: a szárnyalás lehetőségének végpontját. Pärn azoknak ajánlja a filmjét, akik a rendszer keretein belül kísérelték meg a művészi önkifejezést. Nem hősokeket ünnepel, hanem a kompromisszum

hőseit – azokat, akik túléltek, alkottak, de mindig faltól falig. Itt *a lieu de mémoire* (Pierre Nora) fogalma is értelmezhető: a mottó emlékezeti helyet teremt egy olyan kulturális csoportról, amely nem forradalmat csinált, hanem lavírozott, alkalmazkodott, túlélte a cenzúrát. Ez a szovjet kollektivist emberkép dekonstrukciója, és mint ilyen, dekolonializáló gesztus. Mint Nora emlékhelyeinek esetében, itt is a idő megállítására látunk kísérletet. A reggeli egy rítus, amelyben az önszerveződő társadalom ül örömmünnepet. Nora szerint emlékezeti helyé az válik, „ahol kikristályosodik, előbukkan az emlékezet⁶⁵”. A *Reggeli a szabadban* a kelet-európai szocializmus mindennapi tapasztalatának vizuális sűrítőménye, affektív eszközökkel jelenítve meg annak hétköznapi mikrotraumáit. Nem azt mondja, hogy „ilyen volt”, hanem azt, hogy „így éreztük benne magunkat”. A Manet-parafrázis kijelöli az emlékezeti keretet: a szabadság, a jólét és az egyéni öröm lehetősége csak pózban és állóképben, nem pedig valóságban érhető el. Ezzel együtt a mottó működő kritikája is annak a posztoszocialista mítosznak, amely utólag a kompromisszumot tisztán negatív fényben mutatja fel.

14.2. Szocreál pszichoanalízis



Priit Pärn *Reggeli a szabadban* és Igor Kovaljov *A felesége egy tyúk* (*Его жена курица*, 1989) című filmje között nemcsak formanyelvi, hanem kulturálisan-politikailag is mély összefüggések vannak. Mindkét alkotás a Szovjetunió periferiájáról szólal meg, és világosan elhatárolódik a birodalmi kulturális központ esztétikai és ideológiai mintáitól. Mindkettő a tabusított témák (testiség, dekadencia, elidegenedés, posztintimitás) felvállalása révén válik a dekolonializáció periférikus beszédmódjává. Kovaljov filmje abban az átmeneti, bizonytalan időszakban születik meg, amikor még nem történt meg a rendszerváltás, de már felbomlóban van a szovjet ideológiai rend, és a művészetben megjelenik a privatizált létezés, az egyéni pszichés terek és az elfojtások tematizálása. Walter Mignolo fogalmát Kovaljov filmjére is érvényesíthetjük, ahol a kolonialitás tudásrendjéről való leválás a szovjet házasságideál szétírásában jelenik meg: a feleség nem hűséges társ, hanem egy baromfi; a férj nem erős, hanem passzív, nőies; a gyerek (?) nem jövő, hanem a bűntudat megtestesülése. A karcosság esztétikája a *delinking* eszköze: az animáció látványvilága nem asszimilálódik a központi direktívákhoz, hanem elhatárolódik tőlük, láthatóvá téve a periféria saját nyelvét. A

⁶⁵ Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. HORVÁTH Zsolt.
<https://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>

térhasználat koncepciójában is ellene megy a szovjet paradigmának: a börtönszerű lakás az elnyomás pszichés térképévé válik. A *delinking* Kovaljovnál ugyanúgy, ahogy Pärnnél, az állandósult marginalitásból fakad, amely saját nyelvet követel magának. A centrumtól való elfordulás kulturális-poétikai pozicionálás: nem akarnak részei lenni Moszkvának, globális tapasztalatot mutatnak meg lokális stílusban. A periférikus beszédmód az uralkodó narratívák lebontásának terepe. Míg a szovjet ideológia a testet többnyire a munka és a kollektíva szolgálatába állította (ideális, szorgos, szexuálisan semleges test), mindkét film a testiség, a vágy, a szorongás és a szégyen tapasztalatát jeleníti meg – az intimitás kulturálisan elnyomott régióit. Pärn karakterei nem a szexualitás mentén torzulnak, hanem a szociális-ideológiai prës deformálja őket. A női test (Anna, Berta) árucikké, identitás nélküli anyaggá válik, a férfi test (Georg, Eduard) összemegy, megalázódik, eljelentéktelenedik. Mindkét film a testet állítja a periférikus megszólalás középpontjába – a test nem az állam birtoka, hanem a történelmi tapasztalatok archívuma. Igor Kovaljov *A felesége egy tyúk* (*Его жена курица*, 1989) című filmje olvasható az intim emberi kapcsolatok és a férfi identitás szétesésének traumatikus vizuális metaforájaként, de a késő szovjet korszak belső felbomlását tematizáló allegóriaként is.

Alexandr Orlov freudista elemzésében⁶⁶ egy rejtjeles történetet látunk a házastársak közötti szexuális intimitás eltűnéséről, amelynek következtében a főhős önkielégítésre hajlik. Ez nagyon burkoltan jelenik meg, a szexualitást megjelenítő képek mellőzésével. Először a háziasszonyt látjuk, aki egy antropomorfizált tyúk. Testén kétféle „öltözet” is megfigyelhető: egy kötény, valamint egy szimmetrikusan pöttyözött bőrfelület, amely már önmagában is a textil látványát kelti. Freud nyomán ez a kettős réteg értelmezhető úgy, mint a meztelenség hangsúlyozása: a ruha nem elfed, hanem éppen ellenkezőleg, kiemeli a test szexualitását. A kétszeresen felöltöztetett test tehát Orlov freudi olvasatában kétszeresen meztelen. A lakásban egy furcsa háziállat él, amely egy hatalmas, kövér hernyóra hasonlít, emberi fejvel és kutyaszerű szokásokkal – formája egy kasztrált falloszt idéz. A férj karakter fizikai megjelenésében is passzivitást és életképtelenséget sugall: bőre kékes árnyalatú, ruházata csíkos, mintha egy fegyenc lenne. Ezek a vizuális elemek arra utalnak, hogy a férfi fogoly – egyszerre a lakás terének és a saját belső elfojtásainak rabja. A cselekmény zárt térben játszódik, egy házaspár szürreálisan elidegenítő otthonában. A szovjet típuslakás enteriörje nem az otthon melegségét sugározza, hanem a vágyak és elfojtások zárt pszichés terévé válik. A térelválasztó falak, rácsok, a lépcsőház, a lift és a lakás terében zajló paranormális jelenségek – a lebegő feleség, a magától lapozódó könyv, a padlón guruló fémgolyó, a mozgó és eltűnő tárgyak – a pár egymáshoz való viszonyának metaforájaként működik. Egy olyan világot írnak le, ahol a testi vágy elfojtása szétzilálja az identitást. A gramofon szerkezete, amelyre egy felhúzható kisautó kerül, explicit módon válik az erekció és ejakuláció allegóriájává. Az elolvadó lemez, a férfi hátradőlése és az arcán szétterülő mosoly, majd a megzavarás hatására bekövetkező kapkodás a büntudattal terhelt önkielégítés motívumát idézi meg, a freudi pszichoszexuális szimbolika nyelvén. A pár nem szól egymáshoz, gesztusaik egy párhuzamos létezést építenek.

A történet egy pontján egy maszkos vendég érkezik a lakásba. Dinamikus, karizmatikus, férfias alkat, aki potenciálisan a férfi alteregója, egyfajta vágy-én. A film két gyors vágású képkockája leplezi le ezt: a férfi arca egy pillanatra átalakul az idegen arcává és fordítva. A látogató tehát nem kívülről jön, hanem belülről tör elő: ő a vágy, amely nem tűr többé elnyomást. A „másik én” látogatása – mint alteregó vagy külső fenyegetés – a szovjet állam paternalista uralmának metaforája is lehet, amely a legintimebb tereket is kolonizálta. A látogató megjelenése radikális változást idéz elő: szó szerint átsétál az étkezőasztalon,

⁶⁶ Alexej ORLOV, „A felesége egy tyúk (Freudi szimbolika az animációs filmekben)”. Eredeti: Орлов, Алексей: Его жена - курица (Фрейдистская символика в анимационном кино). <https://war1917.livejournal.com/40257.html?es=1>

összetöri a terítéket – ezzel megbontja a családi rendet. A szituáció logikája alapján azt várnánk, hogy a jövevény a nőhöz, vagyis a háziasszonyhoz forduljon közeledéssel, ezzel is megalapozva egy szokványos rivalizáló viszonyrendszert. Kovaljov azonban aláássa a narratív konvenciókat: az ölelés és csók a férfi és annak saját vágy-énje között történik meg. Ez a csók értelmezhető júdáscsókként is – egy látszólag baráti, intim gesztus, amely valójában árulás és manipuláció, a hatalomátvitel nyitánya. Bár első pillantásra úgy tűnik, hogy az idegen a feleség testi hibájának leleplezésével a férj érdekeit szolgálja, a történet menete alapján világossá válik: valójában a férj autonómiáját, identitását és hatalmát kezdi ki. A csók így nem a szövetség jele, hanem behatolás a bizalmi térbe (ezt alátámasztja az is, hogy a férj később látja, amint az idegen a feleségét hajkurássza). A férj ennek következtében kiesik a saját szerepéből, és elveszíti identitását. A látogató öltönye és a férj pizsamája közti kontraszt látványosan jeleníti meg a közöttük feszülő hatalmi és státuszbeli különbséget. Az öltöny a bürokratikus kontroll és a hivatalos tekintély jelmeze. Míg a pizsamás férj a privát szférába tartozik, az öltönyös idegen a „közélet”, vagy a „külső tekintet” invázióját hozza el a háztartás terébe. A ruházatbeli különbség azt is érzékelteti, hogy a férj képtelen hitelesen performálni a maszkulinitás társadalmi szerepét, míg az idegen – akár a hatalom küldötteként, akár annak allegóriájaként – külső megjelenésével is dominanciát gyakorol. Ez a vizuális hierarchia megalapozza a feleség eltávolodását a férjtől, és előkészíti a kapcsolati dinamika felborulását. A látogató ajándékot is hoz: egy doboz katicabogarat, amit a férj elkezd a féreg-lénynek adogatni – Orlov értelmezésében a maszturbáló én felfalja a lehetőséget az utódnemzésre (a katicabogarak a termékenység, a gyermekvállalás szimbólumai). A látogató ránéz a sürgőforgó feleségre, és észreveszi a tyúk-lábakat. Ezt a megfigyelést azonnal meg is osztja a házigazdával, akinek döbbszerű reakciója azt jelzi, hogy az elidegenedés olyan mély, hogy a másik lényegi mását sem érzékeli. A tyúkláb a rendszeresen ismétlődő elutasítás testi-affektív lenyomata. A férj miután maga is meggyőződött az állítás igazáról, eüzi a feleségét. Megtisztul (megfürdik), és visszatér korábbi szokásához: újraindítja a gramofont, ám ezúttal az élvezet megszűnik kielégítőnek lenni, az önkielégítés önbüntetéssé válik. A válságélményt követően a férfi – immár fekete maszkban, erőteljes „kakas” figuraként – megköti a féreg-ént (a maszturbáló ént), és hazahívja feleségét. A feleség visszatér, hóna alatt egy seprűvel, ami a lépcsőházban való leskelődés, hallgatóság közben a földre zuhan, és szilánkosra törik – ez az otthoni szerep, a hagyományos családi keret széthullásának vizuális metaforája. Amikor meglátja, hogy a férjének csirkelábai nőttek, pánikszerűen elmenekül. Ez radikálisan különbözik korábbi távozásától: míg az első alkalommal alávetettként, kiszolgáltatottként hagyta el az otthont, ezúttal saját döntésből, autonóm módon szakít a kapcsolattal. A feleség felismeri: a férfi maga is „tyúk” – vagyis hasonlóan kiszolgáltatott. Ez a fordulat a test feletti önrendelkezés és a pozíciócsere tudatosításaként is értelmezhető – feminista és hatalomkritikai gesztus. Orlov olvasatában a film ironikus, de szimbolikusan pozitív befejezést kínál: a záróképben újra felmegy a lift (erekció), a játékautó elhalad a féreg és a játékkatona mellett (az autoerotizmus és a kontrollált vágy elutasítása), majd beleütközik a falba – ez a fallikus beteljesülés metaforája. A képen átsétál egy katicabogár, amely azt jelzi: most először valóban sikerült a kapcsolat. A zárójelenet gyermeki kórusa már egy másik jövőt sejtet: egy újratereztett férfi identitás és egy újraindított, működő szexualitás lehetőségét.

Egy másik lehetséges olvasatban a háztartási rutin, a szexualitás elfojtása, a térbeli bezártság és a viselkedési koreográfiák mind affektív lenyomatokként konzerválják a hatalom működését. A filmben nemcsak a párkapcsolati dinamikák torzulnak, hanem az államszocialista hatalomgyakorlás mikrostrukturái is visszatükröződnek. A feleség például nem azért alárendelt, mert valaki elnyomja, hanem mert a szerepe és testhasználati márkája már eleve ebbe az alárendeltségbe íródott. A mikrotrauma – a szeretetlenség, az érintés hiánya, a sikertelen kapcsolódási kísérletek – nem drámai eseményként, hanem ismétlődő jelenetek sűrűjében jelenik meg. A férfi gramofonos rituáléja vagy a feleség folytonos ételkínálása és a

titokban bevett pirula egyszerre működik szorongáscsökkentő stratégiaként és önkizsákmányoló gesztusként. Ezek a folyamatok a hatalom működését nem közvetlenül, hanem formai szinten leplezik le. *A felesége egy tyúk* úgy válik a későszovjet időszak allegorikus reprezentációjává, hogy a hatalmi viszonyrendszerek mnemopoétikai, testbe írt kritikája. Az elidegenedés, a vágytöredékek vagy a bezártságérzet a hatalom működésének médiumává válik, a hatalom működésének peremfeltételeit, nem pedig annak deklarált struktúráit vizsgálja. A strukturális mikroerőszak vizuális nyelve olyan kódokban olvasható, mint a férj mozdulatainak gépiessége, a feleség túlartikulált gondoskodása, a féreg-gyerek groteszk jelenléte, valamint a mindennapi tér zártsága és irányítottsága. Ezek mind egy olyan világ metonimikus lenyomatai, ahol a megfigyelés, az öncenzúra és az alárendeltség testi automatizmusokban rögzül. Az ismétlés itt az idő elvesztésének szimptómája: nem történés van, hanem állapot, nem cselekmény, hanem körforgás. A zárt lakás és az azon belül végbemenő ismétlődő cselekvések időn kívülre teszik a narratívát: a néző is beleragad az érzékelhető atmoszférába. Ez az időpoétika mélyen kapcsolódik a posztoszocialista identitás megtapasztalt megrekedtségéhez, az átmenetben való örökös mozgásillúzióhoz.

A szocialista rendszerek egyik alapvető kontrollmechanizmusa a megfigyelés és a kölcsönös bizalmatlanság fenntartása volt. Ennek legélesebb formája a besúgórendszer: a másiktól szóló jelentésírás, a hatalomnak történő „jelentésszolgáltatás”, gyakran barátok, házastársak, családtagok rovására. Az ebben való részvétel gyakran morálisan elbizonytalanított, miközben jutalmazási és kizárási mechanizmusokhoz kapcsolódott. *A felesége egy tyúk* látogatója nemcsak erotikus rivális, hanem informátor – suttog, megjátssza magát, manipulál. Az általa közölt információ hierarchikus értékítéletet hordoz, és megkérdőjelezi a feleség ember-voltát, ebből fakadó jogait. A férj reakciója vizsgálódás, majd a „bűnös” kirekesztése. Ez a folyamat nem interakció eredménye, hanem egyoldalú döntés egy felsőbb tudás alapján. A látogató így a besúgó prototípusává válik: a kívülről érkező, aki a hatalmi viselkedést irányítja. A feleség kiszolgálása (gondoskodás, házimunka) nem számít, mert a diskurzust nem ő, hanem a besúgó kontrollálja – ez éppen az államszocialista diskurzusmintázat logikáját tükrözi, ahol a látható cselekvésnél fontosabb a hatalomhoz közvetített értelmezés. A történet második felében a feleség visszatér, miután a férj (átmenetileg) átlép saját határai felett, és felismeri szükségletét a másakra. A visszafogadás azonban nem az igazság kiderítése és elfogadása, hanem a hatalom önkényes megbocsátása: a férj engedélyt ad a visszatérésre. Ez az aktus nem partneri viszony, hanem hatalmi gesztus. A másik visszafogadása a kegyelem aktusaként jelenik meg, ami a szovjet rendszer „megbocsájtó”, de kontrollfenntartó logikáját idézi. Ugyanezt a gesztust láthatjuk a politikai elítéltek „rehabilitálásánál”, vagy a pártból való kizárás-visszafogadás mechanizmusánál is. A férj a maszk felvételével internalizálja a besúgó szerepét. A feleség döntése – hogy nem játszik tovább a férj által irányított játékban – affektív ellenállásként is értelmezhető. Kilép a ciklusból, amely addig újra és újra visszarántotta őt a megalázottság, kiszolgálás és önfeladás szituációiba. A jelenet a nő szubjektívációjának pillanata: amikor már nem kívülről definiálja magát (mint feleség, mint háziállat, mint „tyúk”), hanem belülről érzékel, dönt és cselekszik. Ezzel leválik a férfi narratívájáról (*delinking*), kilép a zárt lakásból (amely a korábbi önazonosságát foglyul ejtette), nem tér vissza a régi rendbe, hanem választ – a kilépést, a mozgást, a menekülést.

A filmben visszatérően hallható zene különös súlyt és rétegzettséget ad az atmoszférának, és az affektív emlékezetet mozgósító funkcióval bír a filmben – különösen, ha figyelembe vesszük az előadó, Vladimir Katizovics Baragunov kulturális háttérét. Baragunov egy kabard-cserkesz származású énekes és zenetudós volt, akinek munkássága a Kaukázus etnikai és zenei örökségének ápolásához kötődött. A Szovjetunió egy olyan részéből származott, amely Moszkva felől nézve marginalizált volt, de saját kulturális öntudattal rendelkezett. A film szovjet, de ukrán alkotója egy nem orosz zeneművészt emel be – ezáltal a

zene is a birodalmi központ dekonstrukcióját szolgálja. Ez a hang idegen a szovjet urbanizált miliőtől, így dekolonizáló funkciója van: a központi, orosz dominanciájú kulturális kódokat töri meg a periférikus hangzással, visszatérve egyfajta rituális, történelem előtti időbe. A zene nem önmagában jelenik meg a filmben, hanem a férfi maszturbációs rituáléjához kötődik: a gramofon indítása, a felhúzható kisautó körkörös mozgása és a zene együttese egy önismétlő vágymechanizmust alkot. Baragunov éneke így válik a vágy helyettesítőjévé. Hangja egy múltbeli (kollektív vagy mitikus) férfiasság lenyomata, egy olyan kulturális tudás, amelyet a modern, elidegenedett városi férfi már nem képes aktiválni, vagyis az ének a vágy lehetőségének emléke, de a megvalósulás kudarcának zenei tanúja is.

14.3. A háromszög (Kolmnurk, 1982)



Itt érdemes visszacsatolni Priit Pärn egy másik filmjéhez, *A háromszöghöz* (Kolmnurk, 1982). Bár különböző időszakban és kulturális kontextusban születtek (Észtország, a brezsnyevi pangás végén, illetve Ukrajna, a peresztrojka alatti bomlás idején), formanyelvük és tematikájuk rokon. Mindkét film egy diszfunkcionális kapcsolat dinamikáját mutatja be, ahol a testek torzulása, a tér bezártsága és a vágy cselekvőképtelensége együttesen rajzolja ki a posztoszocialista léttapasztalat groteszk láttelejét. Az alapszituáció ugyanaz: a feleség főz és próbál kapcsolódni, a férfi a könyvébe/újságjába temetkezve olvas. A nők aktívak, míg a férfiak passzívan vegetálnak – mindkettő eszkéista módon, az olvasásba menekülve. A test mindkét filmben elvont és torzított formában jelenik meg, és a karakterek fizikai változásai a lelki állapotukhoz vagy vágyviszonyaikhoz kapcsolódnak. Julia arca *A háromszögben* divatmagazinok kollázsaiából áll össze, és folyamatosan változik – a film ezt szellemes és groteszk képtársításokon keresztül erősíti meg, Julia például sárgarépával festi ki a száját, máshol szemei és szája húsdarálóra kerülnek, sőt maga a nő is levesestállá változik. Vágyvezérelt próbálkozásai folyamatosan visszaverődnek a férfi (tettetett?) közömbösségén. A kollázstechnika a többi szereplő esetében is alkalmazott: arc- és testrész-fragmentumok, montázsszerű beillesztések a szereplők elszemélytelenedését hangsúlyozzák. A férfi és női szereplők egyéniség helyett sztereotip maszkokat viselnek, amelyek a társadalmi nemi szerepek rögzítettségét, ismételhetőségét és kiüresedését teszik láthatóvá. *A felesége egy tyúkban* a férfi három testben jelenik meg (férj, féreg, látogató), Pärnnél a két férfi felcserélhető.

A lakás tere a vágy megszűnésének a terepe, világosan kódolja a kapcsolat működésképtelenségét: a szereplők fizikai közelsége csak kiemeli az elhidegülést. Ebbe lép be az idegen, aki új dinamikát hoz a kiüresedett kapcsolatba. Mindkét film központi

szimbóluma az étel, amely nem csupán táplálék, hanem a vágy médiuma is. Kovaljovnál a feleség egy csupor tejet visz be a férjének, a már kihűltet kicseréli a még forróval. A kihűltet a féreg-szerű lény habzsolja fel. Az étel így a test határainak, a szubjektum szétesésének és a vágy áttételes artikulációjának kulcsmetaforája. A *háromszögben* Julia főztje vonzza be Eduardot, és tartja össze – legalább minimálisan – a kapcsolatot Viktorral is. Eduard akkor lép színre, amikor Viktor lemegy cigarettáért (vagyis ideiglenesen elhagyja felségterületét). Úgy mutogatja Juliának sovány testén a bordáit, mintha férfiasságával kérkedne. Ő vevő Julia főztjére: eleinte egy falatért kuncsorog, végül felfalja az egész fazékkal. Hasonlóan az észtlóklór kis emberkéjéhez (Tilluke Mehike párhuzamba állítható a keleti-európai folklórból ismert házimanókkal, pl. a szláv domovoj figurával is), a ház egy belső, rejtett zugából bukkan elő (tűzhely), valamilyen vágy vagy hiány kielégítésére érkezik (éhség), gyorsan befészkei magát a ház életébe, de hamar túllépi a határokat, és felforgatja a rendet. Segítő és élősködő egyszemélyben. Eduard kis termete szimbolikus kód, amely többféle olvasatot kínál: a férfiasság karikatúrája, társadalmi hatalomnélküliség megtestesítője és látens regresszió. Groteszk kontrasztban áll a szerető prototípusával. Elcsábítja a nőt, de nem képes valódi érzelmi vagy testi kapcsolatot kialakítani. Megjelenése a rendszer által marginalizált kisember alakját is felidézi, aki átmenetileg hatalmat szerez, de végül elbukik. A kis hős a rendszer tünete: felléphet ellene, de nem győzhet. A méretébe kódolt infantilizmus az orrtúrás gesztusában is igazolódik. Ez a visszatérő gesztus a személyiség leépülésének vizuális sűrítőménye. Bár elsőre komikusan hat, ez a mozdulat mnemopoétikai és karakterépítő funkcióval is bír. A szokás gyermeki vagy ösztönös viselkedésformára utal: kontrollálatlan, társadalmilag elfogadhatatlan, mégis természetes mozdulat. Ezzel Pärn a felnőtt férfiak infantilizáltságát, érzelmi fejletlenségét is kritizálja. Az orrtúrás értelmezhető testi önstimulációként is. Nem szexualizált, de kizárólag önmagára irányuló mozdulat, amely a kapcsolatvágy helyett egy zárt, önismétlő gesztusláncot képez. Eduard – mint új partner – nem magasabb szintre emeli Juliát, hanem ugyanabba a gyerekes, passzív férfiszerepbe süllyed, mint Viktor. Julia anyáskodása, a főzés köré szerveződő kapcsolati dinamika alapján Eduard inkább éhes kisfiúként jelenik meg, semmint egyenrangú partnerként. A szerelem vágyként indul, de gyorsan gyermeki függéssé válik. Eduard udvarolni kezd Juliának, aki rövidesen viszonzozza az érzelmeit. Viktor egy idő után felméri saját helyzetét, és távozik. Eduard a helyére lép, de nemsokára ő is éppolyan érzelemmentes, gépies partnerként viselkedik, mint elődje. Mindkét férfinak egy csomag Marlboro az identitásprotézise.

Egy idő után Viktor visszatér: messziről megérzi Júlia főztjének illatát. A mértéktelen evés jelenetei a nemi aktus szimbolikus megfelelőiként értelmezhetők. Viktor visszaszerzi helyét Júlia mellett, míg Eduard megalázottan távozik. Ez a „visszafoglalás” értelmezhető De Certeau-i taktikaként: a hatalommal nem rendelkező szereplő kisajátítja az ismerős terepet, és visszaszerzi pozícióját a rutinon keresztül. A döntés pillanata groteszk képi metaforát kap: Julia libanyakat teker ki az ebédhez – miközben fallikus szimbólumot tart a kezében, a két férfi között hezitál. A film csattanója, hogy Eduard sem más, mint egy másik unalmas férj: hazatér Veronikához, aki Juliához hasonlóan a konyhában dolgozik. A jelenet kompozíciója azonos a film nyitóképével – ez a ciklikusság nem fejlődést, hanem ismétlődő kudarcot jelez. A szereplők kizárólag egymás nevét ismételtetik, a nyelv kiüresedése így párhuzamos a kapcsolatok kiüresedésével. Pärn világosan érzékelteti: az elszemélytelenedés végső stádiuma a szereplők felcserélhetősége. A film szatirikus stílusa a szappanoperát parodizálja: a szereplők gesztusai, mozgása eltúlzott, erősen koreografált, az érzelmileg túlfűtött zene (különösen az argentin tangó) ironikus kontrasztban áll a valódi érzelmi sivársággal.

A két film párhuzamos elemzése rávilágít arra, hogyan válhat a hétköznapi tér, a test és az ismétlés az emlékezés, illetve a hatalomkritika mnemopoétikai eszközévé. Aleida Assmann kulturális emlékezet-elmélete szerint az emlékezet nemcsak az elmondott, hanem a formába öntött múlt, s ezek az animációs filmek éppen ebben a formanyelvi sűrítésben válnak

emlékezeti helyekké. Mindkettő olyan társadalmi és pszichés szerkezeteket tesz láthatóvá, amelyek a késő-szocialista Kelet-Európa elhallgatott struktúráira és tapasztalati valóságára reflektálnak. A testek torzulása, az infantilizált férfialakok, az újra és újra megghiúsuló kapcsolati dinamika nemcsak a nemi szerepek kritikájaként értelmezhető, hanem egy szélesebb társadalmi struktúra mikrotraumatikus lenyomataként is, amely a személyes és politikai síkokat elválaszthatatlanul egymásba írja. A lakás mindkét filmben a szubjektum széthullásának és a hatalmi viszonyok belsővé válásának helyszíne. Olyan emlékezeti hellyé válik, ahol a privát és a politikai tér nem különül el, hanem összefonódik, a hatalom emlékezeti topográfiájaként jelenik meg. A visszatérő motívumok, az identitás felcserélhetősége egy olyan történelmi pillanat érzetét rögzítik, ahol a változás lehetősége állandóan felvillan, de sosem teljesül be. Ebben az értelemben Pärn és Kovaljov művei nemcsak a magánélet kríziseit, hanem a posztszocialista ember formálódásának zsákutcáit, kudarcait és újraismétlődő ciklusait dokumentálják.

15. Az erőszak poétikái – interpelláció, interiorizáció, invázió

15.1. Szoboszlay Péter (1937 –)

Michel Foucault történeti áttekintésében⁶⁷ maga az izoláció és kontroll egy fegyelmezett társadalom politikai elképzelése. Hatalomelméleti megközelítésében a modern társadalmakban az izoláció, az ellenőrzés és a tér strukturálása nem csupán a rend fenntartásának eszközei, hanem a hatalom belső logikáját kifejező technikák is. A fegyelmező társadalom nem erőszakos kényszeren, hanem az alávett testek és tudatok láthatóságán és belső kontrollon alapuló strukturálásán keresztül működik. A tér ebben az értelemben nem passzív színtér, hanem aktív hatalmi konfiguráció, amely a szabályozás, szelekció és megfigyelés elvén keresztül konstruálja meg a társadalmi szerepeket és pozíciókat. Szoboszlay Péter korai rövidfilmjei (*Sós lötyty*, 1969, *Rend a házban*, 1970, *Össztánc*, 1972, *Hé, te!*, 1976) a hatalom hétköznapi életben megnyilvánuló működését tematizálják, különös hangsúlyt fektetve a hatalmi struktúrák torzító, agressziót és frusztrációt generáló működésmódjára. E filmekben gyakorta jelenik meg a bezártság érzete, amely nem csupán fizikai, hanem pszichológiai térként is értelmezhető – egyfajta parabolisztikus tükörként, amely a társadalmi elidegenedés és lélektani megnyomorítás kérdéskörét vizsgálja. Foucault szerint a modern társadalmak térhasználata a fegyelmező hatalom működésének egyik elsődleges formája. Szoboszlay groteszk társadalmi allegóriái közül a *Rend a házban* (1970) és a *Hé, te!* (1976) dramaturgiájában kiemelt szerepet játszik a térábrázolás.

⁶⁷ Michel FOUCAULT, *Felügyelet...*

15.2. A fegyelmező architektúra modellje



A *Rend a házban* főszereplője egy házmester, a szocialista korszak kis hatalmú, de rendszerreprezentáló szereplőjének allegorikus megtestesítője. Önkéntes tisztogató, aki felségterületét, a többszintes bérházat a világ kicsinyített másának tekinti. A rend érdekében szívesen kiterjesztené fennhatóságát a világ egészére. A ház nem csupán lakóépület, hanem társadalmi gépezet, melynek minden eleme beágyazódik a hatalom szemléletmódjába. A gangos bérház struktúrája megfelel Bentham *Panopticon*⁶⁸-jának, ahol az őrszem egy centrális megfigyelőállásból tarthatja szemmel a fogvatartottakat. Foucault-nál a történelem úgy alakítja az egyéniséget, ahogyan a lélek telepszik rá a testre. Beférkőzik közé és a tiszta, nyers tapasztalat közé. Mindkettőnek hatalma van: a történelemnek az egyén fölött, a léleknek a test fölött. Foucault rávilágít a szerkezeti hasonlóságra: „Fel kell hagynunk azzal, hogy mindig negatív szavakkal jellemezzük a hatalom megnyilvánulásait: 'kizár', 'elnyom', 'elfojt', 'cenzúráz', 'elszigetel', 'leplez', 'elfed'. A hatalom valójában alkot; valóságot alkot; tárgyterületeket és igazság-rituálékat hoz létre.”⁶⁹ Foucault szemléletében a hatalom elnyomása úgy hat az egyénre, ahogyan az elfojtás hat a lélekre. A konfliktusban olyan dinamika működik, amelyből létrejön valami – nem jó, nem rossz, hanem egy létező realitás. A házmester ugyanabból az anyagból van, mint a ház, textúrája nem különbözik a kőétől, és nagy álma, amelyben mindenki egyforma, szintén a szürkeségig fokozná le a színes foltokat. Centrális pozícióból felügyeli a lakókat, akiket egyéni tulajdonságaik helyett a „termelt szemét” alapján osztályoz.

Szoboszlay grafikailag is megkülönbözteti a szabad, reguláztalan világot a túlszabályozott, orwelli felügyelettől. Ezáltal a film nemcsak ábrázolja, hanem testi tapasztalattá teszi a hatalom működését. A Heinz Edelmann⁷⁰-féle szín- és formavilág a szabadság és sokszínűség mellé rendelődik, míg a monokróm tus- és ceruzarajz a korlátozottságot és klausztrófóbiát érzékelteti. A főcím és a stáblista alatt még különböző színes épületeket látunk, amelyek sokféleségét Szoboszlay az akvarell technikával érzékelteti. Az akvarell szabadossága abban áll, hogy az anyag átveszi az uralmat az alkotói szándék fölött,

⁶⁸ Jeremy BENTHAM (1748 – 1832) angol filozófus megtervezte a tökéletes börtönt. Michel FOUCAULT *Felügyelet és büntetés – A börtön története* című munkájában rámutatott arra, hogy Bentham terve olyan térstruktúrát hoz létre, amely a rabok folyamatos megfigyelését teszi lehetővé, a „láthatóság csapdájába” ejtve őket.

⁶⁹ Michel FOUCAULT, *Felügyelet...* 264.

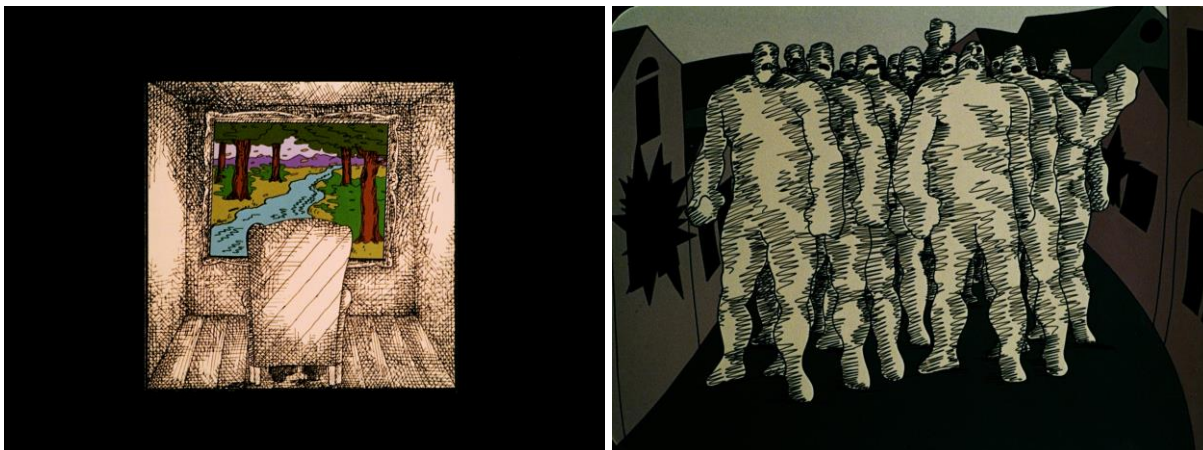
⁷⁰ Heinz EDELMANN (1934 – 2009) grafikust tekintik a '70-es években elterjedt újszecessziós stílus atyjának, az általa tervezett *Sárga tengeralattjáró* (1968) után.

váratlan hatásokat hozva létre a papíron. A nedves papírra felvitt festék kevésbé kontrollálható, szétfut. A színes és változatos textúrájú házak felsorolását egy ceruzával rajzolt ház zárja le, az, amibe bevezeti a tekintetünket, és amiről a továbbiakban szó lesz. Kapuját atlaszok (telamonok) őrzik, és előrevetítik a be- és kimenőket ellenőrző házmaster alakját. A rend felfogása itt nem a közjó biztosítékaként, hanem az uniformizálás eszményének totalizálódásaként jelenik meg: a „színes” elemek eliminálása a rend megszállott értelmezésének elkerülhetetlen végpontja. A film finom utalásrendszere – köztük a Szoboszlay-életmű több darabjában is megjelenő színes lepkemotívum – a szabadság alternatív vizuális lehetőségét kínálja fel, amely azonban a rend logikáján belül marginalizálódik.

A rendfenntartó felvázol egy számára ideális és átlátható hierarchikus rendszert: a rendetlen embereket a legalsó szintre kellene beköltöztetni, míg a kevesebbet szemetelőket feljebb, és így tovább. A társadalmi piramist saját szempontrendszerébe ülteti át. Amíg beszél, a kukákból falak emelkednek körülötte, amik a bérház emeleteivé válnak. Foucault-nál a börtön ott van mindenütt, az összes olyan intézmény mintájaként, amely bekeretezi az életünket (gyárak, iskolák, kaszárnyák, kórházak). A házmaster saját rendeszméjét szimbolikus architektúraként konstruálja meg. A szemét mennyiségére épülő társadalmi piramis, amelyben a „tisztá” lakók feljebb, a „koszosak” lejjebb laknak, a szociáldarwinizmus groteszk parafrázisa. A kukákból emelkedő falak bérházzá, a bérház szintek szerint rétegzett társadalommá alakul. Ez a téri struktúra megfeleltethető Foucault azon megállapításának, miszerint a modern hatalom személyre szabott cellákba osztja a társadalmat, így valósítva meg az egyén szabályozott elhelyezését. Ezek a térszerkezetek szükségük révén önmagukban képesek fegyelmezni. Nincs szükség fizikai fenytésre, ahol az egyén jól nyilvántartható, megfigyelhető. Szoboszlay házmastera a geopolitikai helyzet terméke, egy hatalommal felruházott kisember. Vágyvezérelt gondolkodásában a körfolyosós bérház kis dobozzá válik, a benne lakók elérnek a markában. Itt – saját munkakörének hatósugarán belül – könnyűszerrel újraéleszthetné a népirtás gyakorlatát. A *Rend a házban* ezzel kapcsolatban egyértelmű utalást tesz az olyan történelmi gyakorlatokra, amelyek a normalizálás eszméjét a fizikai és szimbolikus tér totális ellenőrzésébe vezették át. A házmaster monológiájában a burkolt célzástól jut el az explicit kimondásig, hogy rabosítani kellene a lakókat: „Az egész házat be kellene kasznizni, kordában kéne tartani”. Fokozatosan vezeti be a nézőt egy olyan diskurzusba, amely a „végső megoldás” eufemisztikus előképét hordozza, és a holokauszt utáni világban ismerősen csengő kollektív hallgatás és félmondatok révén működik: „Azokat meg... azokat... na, hát tudják.”

Szoboszlay vizuális metaforákkal illusztrálja az egyetemes rendre törekvő igény dekonstruktivitását és negativitását. Egymásba nyílnak és egymásba csukódnak emberi testek és épülettömbök, míg el nem vesznek az alá- és fölérendelődés útvesztőjében. Mint egy szarkofág, záródik rá az emberre az ember alakú ház. A házmaster által irányított struktúra – az életre kelő atlaszok és a fallá összeálló embertömeg – a vitruviusi elvek megcsúfolása, kifordítása. A római építész építészeti traktátusában a természet által tökéletesen megalkotott emberi testről veszi a mértéket az épület alaprajzához, részeihez. Az emberi testre a szimmetria és arányosság példájaként tekint, a részek és az egész viszonyában a rendet és a harmóniát látja megtestesülni. Az építészeti elemek és az emberi test analógiájának eszménye Szoboszlay házmasterénél is megvan, csak destruktívan. Foucault állítása, miszerint a hatalom nemcsak represszív, hanem produktív és létrehozó természetű, a *Rend a házban* kontextusában különösen hangsúlyossá válik. A házmaster által felépített világ a rend nyelvén formált, esztétikailag artikulált univerzum, amelyben minden elem a kontroll céljának rendelődik alá. Az eltérés, a deviancia szankciókkal jár (börtön, szobafogság, karantén, elmeógyógyintézet), ezért érdeke az egyénnek, hogy önmagát fegyelmezze (öncenzúra).

15.3. Az önfegyelmzés dinamikája



Szoboszlay Péter *Hé, te!* című filmje az önfegyelmzést – sőt: önfenyítést – mutatja be. Ez a rendkívüli koherenciával és szigorúan zárt szerkezeti logikával felépített mű az emberi psziché szétbomlásának és a belsővé vált zsarnokság pusztító mechanizmusának allegorikus leképezésévé válik. Szoboszlay elmondása szerint a film forgatókönyvét többször is visszadobták⁷¹. Keletkezésekor a magyar kultúrpolitika – Aczél György „három T”-rendszere (támogatott, tűrt, tiltott) – a művészi produktumok szigorúan szabályozott, de szelektív engedékenysége épült. Az animációs műfaj a cenzúra számára marginális, kevésbé veszélyes területnek számított, médiuma tehát szimbolikusan is „periférián belüli periféria” volt. Allegorikussága miatt az államszocialista hatalom saját ellenségképének (fasizmus, nyugati imperializmus) projekciójaként értelmezhetette a benne bemutatott zsarnoki struktúrákat. A totalitárius elnyomás motívumai – üldözés, megfigyelés, bezártság, személyiségtorzulás, rombolás – könnyen voltak átkeretezhetők a hivatalos ideológiai diskurzuson belül a náciizmus vagy a polgári reakció metaforájaként. A film kettős olvasatában ott van ugyan a hatalomkritika, de nem egyértelműen a fennálló rezsim ellen irányul. Szoboszlay a rendszer saját propagandájának ironikus vakfoltjait használta ki.

A film öt nagyobb szerkezeti egységre tagolható, amelyek dramaturgiai ívükben egymásra épülve egy entropikus világkép vizuális modelljét konstruálják meg. A film önfeledt füttyöréssel indít, amit egy ordítás szakít félbe – szinkronban a főcímmel. A nyitóképben a képsík egészét kitöltő emberfigura megjelenése egy kívülről jövő megszólítással társul: „Hé, te!”. A megfélemlített egy győzedelmesen kárörvendő kacajtól üldözve menekül be egy fekete négyzetbe. A rettenés egyre intenzívebbé válik, s ennek következményeként a képsíkon belül megjelenik egy új geometriai forma, egy kocka. Az önnemzés gesztusával létrejött tér előbb menedék, majd a pszichés összeomlás zárt laboratóriuma lesz. A zárt térbe visszahúzódó alak kezdeti csillapodása hamar paranoiává alakul. A kezdetben védelmezőnek tűnő otthon beszűkül az elhatalmasodó szorongás hatására, vákuumos csomagolásként záródik a megfélemlített emberre. A ház piktogramra redukált formája, és az 1:1-es képarány mind a tér pszichikai funkciójának vizuális reprezentációi, amelyek egyre inkább a paranoid zártság érzését közvetítik. A bezárkózás, a hallgatóság és az elhatalmasodó szorongás következtében egy új állapot, a „kazo-állapot”⁷²

⁷¹ LŐCSEI Gabriella, „Valaki játszik velünk”. Interjú Szoboszlay Péterrel. *Magyar Nemzet*, 2010. jan. 30.

⁷² „Eluralkodó rettenés a szubjektumban; térbeli önkorlátozás; logikátlan cselekvés; értékvesztés; roncsolás és rombolás expanziója; agresszió mint kiélésforma; mint a magányból való kitörés rituáléja, a külső-belső rémuralom megszabolázhatatlansága.” DÁNIEL Ferenc, „A jelenlét animációja”, *Filmkultúra*, 1984. szept.

jön létre, amely a pszichológiai instabilitás artikulálatlan, suttogó és zajokban megtestesülő manifesztációja. A verbális kulcsformula egyfajta nyelvi detonációként hat: impulzív, ciklikus rombolási gesztusokat indít el, amelyek elsőként a kockabelső strukturális egységeit kezdik lebontani. A figuramozgás alapját egy pantomimművész által előadott előtanulmányok képezik, amely a mozgás dinamikájának és expresszivitásának hitelességét adja. A főszereplő mozgásfázisai minimálisra redukáltak, ami a mozgás stilizált, esszenciális kifejezését teszi lehetővé.

A főszereplő karakter Foucault megfogalmazása szerint „a láthatóság csapdájában vergődik”. Ebben az esetben a néző válik örré, mivel a házfal átereszti a tekintetét, tökéletesen mintázva a *Panopticon* celláinak működési elvét. A belső tér és a karakter mentális állapota egymást tükrözve alakulnak, ahogyan Foucault is megfogalmazza: a lélek telepszik rá a testre. Mivel szereplőnk megfigyelve érzi magát egy láthatatlan megfigyelő által, viselkedési mintázata megváltozik: saját félelme üzőttje lesz. Mozgása, tekintete, gesztusai – félelemmel teli, szorongó testpozíciói – mind arról árulkodnak, hogy a szoba nem biztonságos menedék, hanem belső börtönné válik. A tér beszippantja a karaktert, és fokozatosan szűkíti a mozgásterét. A karakter viselkedése egyre inkább a hatalmi tekintet feltételezett jelenlétéhez igazodik, a saját testét is idegenként kezdi kezelni. A tér nem csak bezárja, hanem aláveti, átírja identitását. Ezzel a megélt tér (*espace vécu*) a szorongás tere lesz – az affektus térbelivé válik, az ideológiai félelem testi tapasztalattá sűrűsödik. Az elrendezés puritánsága, a geometrikus forma, a statikus határoltság mind azt sugallják, hogy a szoba nem a szabadság, hanem a fegyelem tere. Ez Lefebvre elméletében az ideológia által megképzett tér (*espace conçu*), amely a viselkedést kontrollálja. A négyszögletű, puritán szoba, amelynek fala áttetszővé válik, a Panoptikon elve alapján működik: a néző, illetve a feltételezett megfigyelő minden mozzanatot nyomon követhet. A főszereplő folyamatosan attól való félelmében cselekszik, hogy kívülről figyelik. A szoba így nemcsak fizikai, hanem pszichopolitikai tér is – egy társadalmi konstrukció, amely belsővé teszi a külső megfigyelést. Az észlelt tér (*espace perçu*) a karakter és a néző számára is egy irányított tapasztalás, amelyben nincs helye az alternatívák keresésének: csak a kiszámítható, zárt struktúra marad. A karakter zaklatott bújkálása a szobában, a szorongásos mozgások, a leskelődés, a hallgatózás a térhez való viszony megszállottságig fokozott érzéki regisztereit teremti meg.

A kockán belüli tér-test reláció folyamatos átrendeződése, a méretváltások, a test síkba lapulása, majd felnagyítása affektusok hordozói. A megfigyelés, a fenyegetettség, a belső menekülés, a bezártság élményei nem privát tapasztalatok, hanem társadalmilag strukturált affektív lenyomatok. A film nem egy szubjektív pszichózist, hanem egy közösségi tapasztalati mezőt reprezentál. Az otthon-kocka, mint a személyes tér szimbolikus tere, az egész közép-kelet-európai létmód parabolájává válik, a kelet-európai egzisztencia térbeli kondenzátuma: a személyes és politikai tér végletes átfedése. A gyűlölet lecsupaszítja a falakat, és börtönné változtatja a teret. Világégek mozgalmas képei elevenednek meg ebben az izolációban, a főszereplő karakter egyszerre okozója és elszenvedője a rombolásnak. Szimbólumértékű ebben a szakaszban a vizuális és akusztikus entrópia: a hangok, zajok, suttogások és zörejek teljes szinkronban bomlanak fel a képsík struktúrájával. A poszterként megjelenő Mona Lisa képe a kultúrtörténeti aura dekonstrukciójának emblematikus jelene. A felismerés pillanatát követő agresszív gesztus (rúgás, taposás) a képmás totális eltörlésére irányul. A pusztítás tengelye jobbról balra halad, az időirány ellentétes vektorán, amely az elbeszélés visszabomlásának és regressziójának metaforájaként is értelmezhető. A kulturális szimbólumok megsemmisítése nem csupán vandalizmus, hanem traumatizált emlékezőmód. A művészet mint magasrendű érték nem képes megvédeni a szubjektumot, sőt, jelenléte agressziót vált ki. Az archívum itt negatív: nem őrzés, hanem törlés, felejtés és égetés történik. A kulturális szimbólumok elpusztítása nem egy elme zavarodottságát, hanem egy társadalmi emlékezet torzulását, deformálódását és elfojtásait teszik érzékvé. A rombolás

extenziója a kockabelsőbből kiindulva minden kulturális érték, reprezentáció és szimbólum totális megsemmisítéséhez vezet. A kocka mint a tudat belső rekesze végleg összeomlik, teret adva a psziché teljes dezintegrációjának. A hétköznapi tárgyak (például a mozgásba lendülő ruhásszekrény, a belőle kirepülő kabátok, a festményből kiáradó víztömeg) animált viselkedése a személyiség szétesését tükrözi, miközben a külvilággal való kapcsolat teljes mértékben megszűnik. A tárgyak és élőlények ellenséggként jelennek meg: az apró rovarok pusztítandó vadállatokként tűnnek fel a paranoiában. A lepkemotívum Szoboszlai filmjeinek visszatérő szimbóluma: a romlatlan természet, a gyermeki tisztaság és az illékony szabadság ikonjaként funkcionál. A pillangó a kimondott szó – a verbális agresszió – hatására semmisül meg. Villanásnyi jelenléte, melyet expresszív free jazz szólamok kísérnek, az eltaposott szabadság szimbóluma. A szó, mint destruktív aktus, az anyagság felszámolásának eszközévé válik: a bútorok, műalkotások, sőt maga az építészeti tér is általa lesz semmivé.

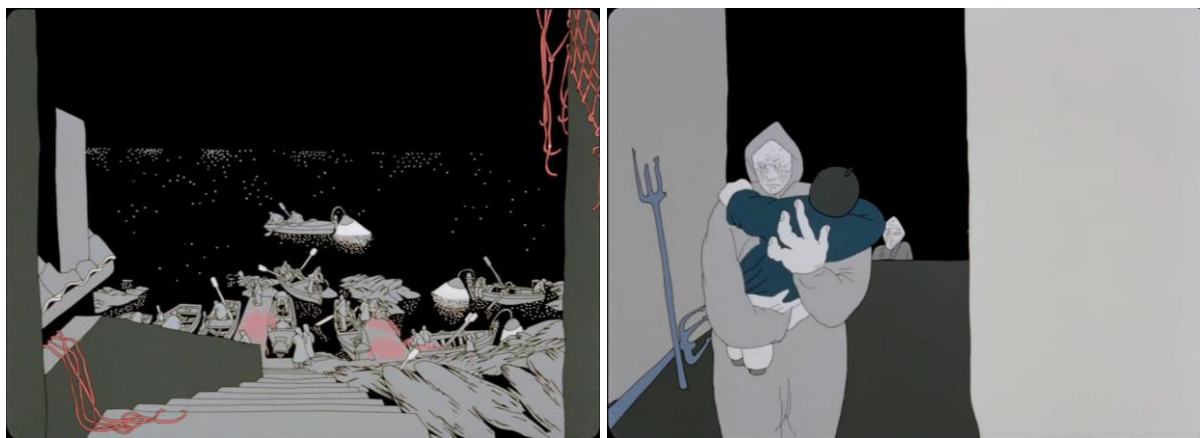
A pusztító erejű víziókban megsemmisül az oltalmat nyújtó ház, és az utcán találja magát. A főszereplő áttöri a saját korlátait, de nem a szabadság felé, hanem az elnyomás reprodukciója felé mozdul el. Foucault szerint a hatalom az egyéneken keresztül árad szét, nem pedig rajtuk-bennük jut nyugvópontra⁷³. Ez a *Hé, te!* zárlatával rezonál. Az elnyomástól rettegő áldozat magáévá teszi a hatalmi viszonyok működési elvét, és az elnyomó gépezet fogaskerekévé válik. Az üldöző arctalan, nem számít, hogy ki gyakorolja a hatalmat, a hatalom továbbadható, és bárki számára gyakorolható. Újra kinyílik a tér, de a főhős már a hatalmi rend részeként tér vissza: az elnyomás társadalmiasodik. Először látunk házsorokat, utcaképet. A kint és bent ellentéte a film egyik fontos jelentésképző téralakzata lesz. A nyilvános térben megfélemlített egyén újra kikerül a nyilvános térbe, immár a rákényszerített normákhoz igazodva. Mihez kezd egy ilyen magából (otthonából) kifordult, identitását vesztett ember? Új identitást keres. Az individuum tömeggé válik, és megsokszorozódva adja tovább a kontroll logikáját. Az emberi alak darabjaira hull: a totalitárius agresszió vizuális allegóriája az óriási ököl, a tátongó szájja torzuló massa, vagy a fenyegető árnyalakok. Mozgóképes példáját látjuk annak, amit Foucault „a hatalom produktív szerkezetének” nevez. A hatalom nem egyszerűen elnyom, hanem formál, létrehoz, szervez. A néző pozíciója e ponton védtelenné válik: a vizuális és akusztikus támadás közvetlenül rá irányul – pont úgy, ahogy a *Rend a házban* zárlata esetében.

Louis Althusser interpelláció-elmélete révén belátható, hogy a hatalom legmélyebb működése nem akkor kezdődik, amikor üt, hanem amikor megszólít – amikor pozíciót, nevet, helyet kínál, és ezzel behív az ideológia rendszerébe. Az elhangzó „Hé, te!” nem pusztán megszólítás, hanem hatalmi gesztus, amely a megszólítottat menthetetlenül behívja egy olyan világba, ahol végül saját maga ellenségévé válik. Althusser szerint az ideológia működése nem elsősorban fizikai erőszakkal történik, hanem azzal, hogy az embereket szubjektumként hívja elő – vagyis arra készteti őket, hogy önkéntesen elfoglalják a számukra kijelölt helyet a társadalomban. Ez a szelíd kényszer láthatatlanabb, de mélyebben beépül az egyén tudatába, mint a nyers represszió. Althusser ezt így írja le: „(...) az ideológia az egyénekből (mindenkiről) szubjektumokat »toborozza«, az egyének (mindenki) szubjektumokká »alakítása« révén »cselekszik« vagy »működik«, méghozzá az általunk megszólításnak nevezett eljárás segítségével, amely a legbanálisabb rendőri (vagy nem rendőri) formájában úgy hangzik, hogy »hé, maga ott«. Ha erre az elméletileg feltételezett jelenetre az utcán kerül sor, akkor a megszólított egyén hátrafordul. Testének ezzel az egyszerű, száznolcvan fokos fordulataival pedig szubjektummá válik. Hogy miért? Mert felismerte, hogy a megszólítás »valóban« rá vonatkozott, hogy »tényleg őt szólították meg« (nem pedig valaki mást). A tapasztalat azt mutatja, hogy a megszólítás távolra irányuló gyakorlatai szinte soha nem tévesztenek célt: akár szóbeli jelzésről, akár odafütyülésről van szó, a megszólított ember

⁷³ Michel FOUCAULT: *Felügyelet...* 323.

mindig felismeri, hogy tényleg őt szólították meg. Ez mégiscsak különös jelenség, amely aligha lenne magyarázható kizárólag a »bűntudattal« (még ha sokuknak lenne is oka »szemrehányást tenni önmagának«).⁷⁴ Szoboszlai filmje pontosan leképezi az Althusser-i elmélet pszichopolitikai mélységeit. A hatalom nem elnyomással kezdődik, hanem megszólítással. Az alany akkor keletkezik, amikor válaszol a megszólításra – akár reflexszerűen. A megszólítás pedig már magában hordozza a behódolás lehetőségét. A film főszereplője nem eleve üldözött, hanem azzá válik az interpelláció nyomán. Ez a hatalom mikrofizikai működésének metaforája: egy alárendelt pozícióban létező szubjektumot hoz létre, akinek egyetlen mozgástere a menekülés (vagy a későbbi ellen-interpelláció, azaz agresszió). Mivel a rendszer csak egyféle szerepet kínál fel (nincs mód visszautasítani az interpellációt), a szubjektum végül internalizálja a hatalom logikáját, és az üldözöttből üldöző lesz.

15.4. Az elnyomottak inváziója – hatalmi fordulat



A *Hét, te!* című film esetében hatalom nem nyílt fizikai brutalitással lép színre, hanem a nyelven keresztül szólít meg, ezzel pozícióba kényszeríti a megszólítottat, és elindítja a szubjektum önszabályozóvá válásának folyamatát. Az agresszió itt nem kívülről tör be, hanem belsővé válik, lassan kolonizálja a pszichét és a testet, míg végül az áldozat maga is az erőszak médiumává válik. Joško Marušić *Halszem (Riblje oko, 1980)* című animációs filmje ezzel szemben a fizikai agresszió, a szadizmus és a biopolitikai pusztítás megjelenítése felől közelít az elnyomás traumájához. A horvát animációs iskola groteszk expresszivitásán belül a *Halszem* vizuális nyelve túlfeszített, karikaturisztikus és testileg sokkoló – itt az erőszak nem áttételes, hanem direkt, nem nyelvi, hanem testi. A két film közös pontja mégsem csupán az elnyomás bemutatása, hanem annak emlékezetbe íródása, vagyis az, hogy az erőszak nem csupán megtörténik, hanem archiválódik a testben. Mindkét film felveti a hatalmi szerepek instabilitását, és univerzális emberi tapasztalatként mutatja be az erőszakot. A *Hé, te!* belső perspektívából dolgozik: a főhős, belsővé téve a külső hatalmat, saját paranoiájának alávetettjévé válik. A *Halszem* egy külső, naturalista struktúrából indul: a természet lázad fel, a leigázott halak kiemelkednek a vízből és fizikai, brutális eszközökkel számolnak le az emberi társadalommal. Az elnyomás kolonizációként jelenik meg, a biológiai hierarchia borul fel, amikor a tápláléklánc visszafordul. Az elnyomás hatására az individuum mindkét

⁷⁴ Louis ALTHUSSER, *Ideológia és ideológiai államapparátusok*, ford. TÓTH Károly (1969). Cirka művészeti folyóirat, 6. évf., 1. sz. (2023). <http://www.cirkart.hu/2023/02/15/ideologia-es-ideologiai-allamapparatusok/>

verzióban elveszti autonómiáját. Az emberek a *Halszem*-ben passzív, közösséggé nem szerveződő áldozatok, míg a *Hé, te!* főszereplője izolációjában egzisztenciális kiszolgáltatottságba kerül. Sem ő, sem a halak nem áldozatok, hanem olyanok, akik a társadalmi erőszakra adott válaszként maguk is kegyetlenné válnak.

A film Tito halálának évében készült, abban a Jugoszláviában, amely nem sorolta be magát sem a nyugati demokráciák, sem a keleti diktatúrák világába, hanem „harmadik utas” külpolitikai és ideológiai irányvonalat hirdetett. Tito ügyesen egyensúlyozott a föderális belső intézmények és a nemzetközi (keleti-nyugati) viszonyok között, és ezzel sajátos, félig demokratikus, félig diktatórikus rendszert épített ki. Jugoszlávia 1961-ben, Belgrádban alapítója volt az el nem kötelezett országok mozgalmának, és magát alternatív modellként pozicionálta az imperialista Nyugat és a bürokratikus Kelet között. Ez az ideológiai pozíció – a kis, szuverén, független ország mítosza – széles társadalmi támogatottságot élvezett, beleértve a művészek és filmesek jelentős részét is, akik nem szembefordultak a rendszerrel, hanem gyakran támogatták vagy legalábbis megerősítették azt munkáikkal. Az 1950-es évektől aktív Zágrábi Iskola nemcsak esztétikai, hanem ideológiai értelemben is specifikus helyet foglalt el a kelet-európai animációs kultúrában. Az iskola híres volt szatirikus, stilizált és intellektuális animációiról, de ezek globális problémákat céloztak meg: háború, éhezés, rasszizmus, környezetszennyezés, atombomba-félelem stb. A jugoszláv rendszerrel szembeni kritika hiányzott ezekből a művekből: a társadalomkritika nem volt jelen, vagy ha igen, akkor nagyon áttételesen. Marušić filmje az egyik legkorábbi és legerőteljesebb ökológiai allegória Kelet-Európa animációs filmtörténetében, amely nemcsak a természeti kizsákmányolásra, hanem az emberi társadalmak hierarchikus és patriarchális működésére is radikális módon reflektál. Megtöri az automatikus antropocentrikus olvasásmódot, és az embert kívülállóként, sőt, elnyomóként mutatja fel. A sötét, baljós hangulatú film szimbolikus szinten jeleníti meg a természet visszavágását: éjjel a tengerből kiemelkedő halak előzőnlik a tengerparti halászfalut, és miközben a férfiak a nyílt vízben halásznak, a nőket és gyermekeket lemészárolják. A halak akciója nem kaotikus vagy ösztönös, hanem jól szervezett hadművelet: egyfajta retribúciós rendszer működik benne, amely a fogyasztó és fogyasztott viszonyának megfordításával a globális kizsákmányolás kritikáját testesíti meg. A *Halszem* dekolonizáló gesztusként is értelmezhető, mert megkérdőjelezi és felforgatja a hatalmi hierarchiákat, és az alulnézetet teszi uralkodóvá. A halászati eszközök (szigony, háló, villa) fegyverré válnak, de ezúttal nem az emberek kezében, hanem ellenük irányulva. Ez a hatalmi eszközök újraelosztásának allegóriája, amely klasszikus dekolonizációs tematika: az eszközök, melyekkel egykor gyarmatosítottak, most visszafordulnak a gyarmatosítók ellen. A csendes többség hirtelen aktivizálódik: a halak a társadalmi hallgatás pozíciójából indulnak, majd akcióba lépnek – pontosan úgy, ahogyan a marginalizált tömegek fellépnek a látszólag megmásíthatatlan rend ellen. A film a szervezett ellenállás vizuális metaforája.

Marianne Hirsch elmélete szerint a túlélő kép olyan vizuális reprezentáció, amely nemcsak dokumentál, hanem érzéki módon átörökíti a trauma tapasztalatát a következő generációkra. A *Halszem* egy még el nem követett katasztrófa előérzetét képes képpé formálni – ezzel a túlélő kép sajátos proleptikus (előrevetítő) típusává válik. Kuhn szerint az ilyen típusú filmek aktiválják a nézők emlékezetét, de nem tudatos történeti tudás formájában, hanem testi-affektív reakción keresztül: feszültség, rémület, az azonosulás és elidegenedés váltakozó érzetei révén. A halak inváziója, a gyerekek elpusztítása, a házak elnéptelenedése egy háborús pusztítás affektív előképét hozza létre. A főként etnikai konfliktusok szította Délszláv háború a film elkészülte után tíz évvel robbant ki, de kísértetiesen előrevetíti annak borzalmait. Annette Kuhn a filmeket az emlékezeti kultúra kollektív gyakorlataként értelmezi, ahol az egyéni nézői élmény és a történeti kontextus együtt határozzák meg a befogadást.

Szerinte⁷⁵ a filmek kulturális kompetenciát igényelnek, vagyis a dekódoláshoz szükséges történelmi ismeretek elengedhetetlenek ahhoz, hogy a *Halszem* túlélő képként működjön. Az 1980-as évek nézője számára a film a természet kizsákmányolásának groteszk kritikája, vagy az erőszak univerzális metaforája. A 1990-es évek utáni néző viszont történelmi előérzetként, sőt allegóriaként olvashatja – a halászok által kiürített falu a háborús népiirtások, az etnikai tisztogatás előképévé válik. Az elpusztított falu nem konkrét hely, mégis ismerőssé válik utólag, amikor az 1990-es évek háborúi során valóságos falvak és városok néptelenedtek el. A háborús logika szerint nem azokat éri utol a bosszú, akik gyilkolnak, hanem azokat, akik otthon maradtak, és védtelenek. Ez értelmezhető a kollektív bűnösség és tehetetlenség allegóriájaként: a társadalom minden tagja – még a passzívak is – részese a kizsákmányoló struktúráknak. Egy lehetséges olvasat szerint a halak nem csupán megtorolják a múlt bűneit, hanem az emberiség jövőjét pusztítják el. A gyerekek a jövő metaforái, a nők pedig a hagyomány és az otthon őrzői. A halak tehát az emberi civilizáció fennmaradását támadják – ez apokaliptikus gesztus, nem csupán bosszú. A férfiak távol vannak, ők a dolgozók, akik fenntartják az iparszerű kizsákmányolás gépezetét. Ezt lehet a patriarchális társadalomszerkezet kritikájának tekinteni, ahol a férfiak döntéseinek következményeit mások szenvedik el. A férfiak – mint a termelés szimbólumai – túlélnek, de a perspektíva megszűnik, a jövő ellehetetlenül.

A filmben megjelenő tengerparti halászfalu, a szereplők hétköznapi viselete, a használati tárgyak és a rituálék olyan vizuális és kulturális jelek, amelyek emlékezeti helyé alakítják a film terét. A *Halszem* faluja nem elvont tér, hanem felismerhetően a horvát tengerpart egy tipikus halásztelepülésének stilizált megidézése: a szűk, kanyargós utcák, az olajlámpával megvilágított szobabelsők, a barázdált arcú halászok mind konkrét, etnográfiai jellemzőkön alapulnak. Az észlelt tér (*espace perçu*) statikus, és az emberi kontroll alatt álló környezetet reprezentálja, ahol a természet és a társadalom között egyensúly látszik fennállni. A ház, az utca, a csónak, a háló – ezek mind a praktikus használat tereinek szimbólumai, amelyeket a társadalmi rend, a gazdasági tevékenység és a családi hierarchiák strukturálnak. A fejkendőt viselő nők és micisapkás férfiak a jugoszláv vidéki társadalom kulturális emlékezetének hordozói. Viseletük a hagyományos, nemi és társadalmi szerepek vizuális leképeződése. A férfiak szájszegletéből lógó cigaretta a maszkulin tengerészidentitás toposza. A petróleumlámpa nemcsak világítóeszköz, hanem egy technikai és kulturális korszak szimbóluma, a villany nélküli világ emlékeztetője. Elfújása a napi rutin része, de a film világában az élet végének előjele – utolsó aktus a megszokott rend szerint. Ezek a tárgyak időrétegeket nyitnak meg, és a néző számára lehetővé teszik, hogy történelmi pozícióba helyezkedjen. Noha a falu nem konkrét település, kulturális és térbeli jegyeiben ismerős: ez az ismerősség és a pusztulás egyidejű megjelenítése teszi megrendítővé a filmet. Az ismert világ, amely a tárgyakon keresztül emlékezeti nosztalgiát hív elő, apokaliptikus helyszínné változik.

A film a térbeli hierarchiák visszafordításával él: a tenger – mint a természet birodalma – átlépi határait, és a szárazföld – mint az ember uralta terület – elveszti védettségét. A halak éjszakai partraszállása a megszállás allegóriája, amelyben az elnyomott erő rombol. A *Halszem* a háborús inváziók logikáját alkalmazza: onnan érkezik a megtorlás, ahonnan a védelmet várják. A halak támadása az emberiség önáltató illúzióját rombolja le: hogy a természet kordában tartható, otthonunk pedig kontrollált tér. Az emberek házai, az otthonos terek, bútorok a biztonság és meghittség helyei, amelyek a támadás során profanizálódnak. Ez a horror egyik legősibb eszköze: amikor a szörny nem a sötét erdőben, hanem a konyhában jelenik meg. A film vége, ahol a halászok egy kiürült, halott faluba térnek vissza, a kollektív emlékezet megsemmisülésének allegóriája is: az emlékezeti hely kiürül. A megélt tér (*espace vécu*) Lefebvre fogalma szerint a tér szimbolikus és affektív dimenziója,

⁷⁵ Annette KUHN, *An everyday magic: cinema and cultural memory* (London, New York: I. B. Tauris, 2002).

ahol a testek emlékeznek, ahol a képzelet, a vágy és a félelem tértapasztalattá válik. A *Halszem* legmélyebb rétegét ez a megélt tér alkotja. Itt válik a film mnemopoétikai archívummá, ahol a tér nem csupán háttér, hanem traumatikus médium. A megélt tér a megszenstelenített, meggyalázott otthon tereként jelenik meg. A halak támadása nem csupán fizikai térbeli invázió, hanem az emlékezet és az affektusok megszállása is: a házak a trauma helyévé válnak.

A *Halszem* az ún. „Zágrábi iskola” tipikus példája, amely a limitált animáció (limited animation) eszköztárát a hatáskeltés szolgálatába állítja. A lassú és artikulált mozgás baljós atmoszférát teremt. A film vizuális világa redukált, expresszív színpalettán alapul – a domináns tónusok a zöldek, kékek és feketék különféle árnyalatai, melyek a mélytengeri rémálomszerű térérzetet erősítik. A nyitóképben a falu nagytotálját látjuk – a „halszem” itt sajátos optikát jelent. Párbeszéd alakul ki a cím és a tartalom között, mivel film a halak nézőpontját és motivációját teszi dominánssá. Az antropocentrikus rendszer helyett egy új zoopolitikai rendet állít fel, amelyben az emberi karakterek némák, a halak tekintete válik uralkodóvá. Ez az uralkodói tekintet a koloniális uralom optikájának fordítottja. A nyitójelenetben homogén fekete a háttér: éjszaka van. A film záróképében kék az ég, az új nap kegyetlenül metsző. A falu kihalt, csak a halászok suhanó csónakjai térnek vissza a part felé, békés, mit sem sejtő mozdulatokkal. A karakterdizájn groteszk: a halak torz, túlméretezett fejei és tűhegyes fogai egyértelműen a horrorfilm ikonográfiájából merítenek, miközben a szürrealista aránykezelés és a diszproporcionális testformák a nézői diszkomfortot fokozzák. Az animáció idő- és térkezelése (egyszerre lokalizált és archetipikus) affektív archívumként működik: olyan vizuális és emocionális lenyomatot hagy a nézőben, amely nemcsak emlékezik, hanem újraél. A film hangsávja Tomislav Simovic expresszív, minden zörejt és beszédet helyettesítő csellóra írt kompozícióján alapul. A zene testközeli hatásmechanizmussá válik, amely a nézőt nem gondolati, hanem érzéki és emocionális szinten szólítja meg. A groteszk képekhez társított hangzás felerősíti a vizuális traumát. A film nyitó és zárójelenetének crescendo-decrescendo íve nyugodt, már-már melankolikus hangzással keretezi a vérengzés zaklatott futamait.

KONKLÚZIÓ

16. A kelet-európai szerzői animáció emlékezeti poétikái

A disszertáció célja az volt, hogy feltárja a kelet- és közép-európai szerzői animációk emlékezeti működését, különös tekintettel a szovjet típusú diktatúra és a posztszocialista korszak affektív tapasztalataira. Az elemzett filmek nem pusztán esztétikai produktumokként értelmezhetők, hanem olyan mediális emlékezeti helyekként, amelyek a régió kollektív múltjának érzéki és formai lenyomatait hordozzák. Az animáció itt nem csupán reprezentációs eszközként, hanem az emlékezés alternatív médiumaként jelenik meg, amely a múltat nem elbeszéli, hanem testileg, térileg és ritmikusan újraérezkelteti. A dolgozat első szakasza az emlékezetelméleti kereteket ismerteti. A második rész regionális történeti kontextust nyújt, rávilágítva arra, hogy a szocialista rendszerek miként strukturálták a nyilvánosságot, a vizuális kifejezés világát és az emlékezeti mezőket. A harmadik rész konkrét animációs példákon keresztül mutatja be, hogyan írhatók be a traumák/mikrotraumák, identitáskonfliktusok és társadalmi viszonyrendszerek a képi és filmes kompozíciókba.

A kutatás metodológiai újdonsága abban áll, hogy különböző elméleti hagyományokat – a kulturális emlékezet elméleteit (Jan és Aleida Assmann, Pierre Nora), az affektuselméletet (Jill Bennett, Astrid Erll), a posztmemória-kutatást (Marianne Hirsch), valamint a tér- és

testelméleteket (Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau) – egy interdiszciplináris keretbe illeszti. Ez a keret lehetővé teszi, hogy a szerzői animációkat ne csupán formai újításként vagy történeti illusztrációként vizsgáljuk, hanem mnemopoétikai médiumként, affektív archívumként és vizuális palimpszesztként.

Az alkotások vizsgálatából fakadó legfontosabb felismerés, hogy a szocialista hétköznapiak habitualizált, automatizált mozdulatsorai nem csupán koreográfiák, hanem testbe írt ideológiai kódok, amelyek a társadalmi testmemória részévé váltak. A zárt, labirintikus terek, a panoptikus szerkezetek, a ciklikus időélmények és a groteszk testábrázolások mind a diktatúra affektív lenyomatait jelenítik meg, s egyben ellenállnak a nyugati reprezentációs normák kolonizáló logikájának. A kelet-európai szerzői animáció így sajátos vizuális poétikát dolgoz ki, amely az absztrakció, az álomszerűség és a metaforikus képalkotás révén alternatív emlékeztetnyelvet teremt.

A disszertáció eredménye, hogy az animációs filmek az esztétikai elemzésen túl emlékeztetpolitikai és társadalomkritikai médiumként is olvashatók. A szerzői animáció lehetőséget kínál a történelem kortárs újraértelmezésére: nem lezárja a múltat, hanem érzéki párbeszédet kezdeményez vele. A néző testi és affektív válaszreakciói révén új kapcsolódási módot alakíthat ki a kollektív tapasztalatokhoz, amelyek a hivatalos emlékeztetpolitikákban gyakran elhallgatva vagy torzítva jelentek meg.

A dolgozat hozzájárulása abban áll, hogy egy új értelmezési módszertant és szóhasználatot dolgoz ki az animáció, az emlékeztetkutatás és az affektuselmélet metszéspontjában. Ez a nyelv alkalmas arra, hogy a kelet-európai szerzői animációkat ne csupán művészettörténeti, hanem kulturális és emlékeztetpolitikai szempontból is láthatóvá tegye, és ezáltal hozzájáruljon egy plurális, érzékenyebb emlékeztetkultúra kialakításához. A kutatás egyúttal felhívja a figyelmet arra is, hogy a kelet-európai posztoszocialista vizuális örökség értelmezése nem függetleníthető a globális tudásrendszerek megítélésétől. Értelmezésem szerint az itt vizsgált filmek szerzői önpozicionálása gyakran egy magát kulturálisan másodrendű helyzetben értelmező alkotást hoz létre, miközben tematizálja is ezen pozíció affektív tapasztalatát.

A további kutatások számára hasznos irány lehet a különféle generációk vizuális önkifejezésének összehasonlító elemzése, illetve a digitális animációs archívumok affektív és politikai jellegű működésének vizsgálata. Emellett fontos lenne a nyugat-európai és globális animációs diskurzusokkal való összevetés, különös tekintettel arra, hogy a kelet-európai tapasztalat miként nyerhet globális értelmezhetőséget anélkül, hogy elveszítené lokális érvényét.



Priit Pärn: *Reggeli a szabadban* (1987)

FÜGGELÉK

Az elemzett filmek listája

A felesége egy tyúk (*Его жена курица*, 1989). Igor Kovaljov, Ukrán Szovjet Szocialista Köztársaság

A fény öröme (1965). Kovásznai György, Magyar Népköztársaság

A háromszög (*Kolmnurk*, 1982). Priit Pärn, Észt Szovjet Szocialista Köztársaság

A ház (*Dom*, 1958). Walerian Borowczyk – Jan Lenica, Lengyel Népköztársaság

A monológ (1963). Kovásznai György, Magyar Népköztársaság

Álomfejtő (1980). Orosz István, Magyar Népköztársaság

Barbárok ideje (1970). Reisenbüchler Sándor, Magyar Népköztársaság

Gyerekek, szürke háttér előtt (1982). Szoboszlay Péter, Magyar Népköztársaság

Hé, te! (1976). Szoboszlay Péter, Magyar Népköztársaság

Halszem (*Riblje oko*, 1980). Joško Marušić, Jugoszlávia

Labirintus (*Labyrinth*, 1962). Jan Lenica, Lengyel Népköztársaság

Lemezlovas (*Diskžokej*, 1980). Jiří Barta, Csehszlovákia

Nekem az élet teccik nagyon (1977). Macskássy Katalin, Magyar Népköztársaság

Reggeli a szabadban (*Eine murul*, 1987). Priit Pärn, Észt Szovjet Szocialista Köztársaság

Rend a házban (1970). Szoboszlay Péter, Magyar Népköztársaság

Tango (1981). Zbigniew Rybczyński, Lengyel Népköztársaság

Ünnepeink (1984). Macskássy Katalin, Magyar Népköztársaság

Vasárnap (*Pühapäev*, 1977). Avo Paistik, Észt Szovjet Szocialista Köztársaság

Vigyázat, lépcső! (1989). Orosz István, Magyar Népköztársaság

Esettanulmányok az értelmezési sablon szerint

I. Macskássy Katalin: *Nekem az élet teccik nagyon* (1977)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Nekem az élet teccik nagyon* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont a filmre
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A „nagyanyám szerint” típusú narratíva transzgenerációs örökségként közvetíti a társadalmi kirekesztettség, szegénység és vándorlás traumáját. „A boszorkány elviszi és más fejjel hozza vissza a gyereket” metafora a kollektív trauma egyik alakzata.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az emlékezést elsősorban gyermeki rajzok, szubjektív narráció és a kézi animáció formai nyelvezete strukturálja.
Jill Bennett (érzéki trauma)	Az elmondottak erőteljes affektív reakciót váltanak ki, amit a rajzok és az előadásmód gyermeki stílusa ellenpontosz.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	Az alsóbb társadalmi rétegek vizuális és nyelvi megjelenítése, a roma identitás mitikus-poétikus elbeszélései csak reflektált emlékezeti horizonttal értelmezhetők.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film emlékeztetőkövetítő médiumként a késő szocialista korszak egyik elhallgatott társadalmi csoportjának – a mélyszegénységben élő romák – kollektív tapasztalatát jeleníti meg. A gyerekszajak által kimondott mondatok egy periférikus társadalmi valóságot tesznek láthatóvá.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A gyerekek vágyai, félelmei, traumái vizuálisan kódolt, emlékezetileg továbbvihető lenyomatokká válnak.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	Minden, amit látunk és hallunk, a gyerekrajzok és narratíva által emocionális rögzítési pontokat képeznek az emlékezeti mezőben.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A bányatelep a hatalom láthatatlan működésének eredménye, a társadalmi kontroll és kirekesztés térbeli lenyomata. A gyermeki mozgástér korlátozott, a mobilitás vágy marad.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Nekem az élet teccik nagyon* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A telep és a bányavidék zárt, izolált térként jelenik meg. A lakókörnyezet szimbolikusan a társadalmi mobilitás ellehetetlenülésének tere.
Testábrázolás	A testek stilizáltak, elrajzoltak, a gyerekrajzok sajátos testképei révén. A test érzékeny regiszterként működik: sérülékeny, esendő, néha groteszk, néha elveszett a térben. A trauma testi reprezentációja a „másik fejjel” visszatérő gyerek metaforájában csúcsosodik ki.
Időkezelés	Az idő nem történeti linearitásban halad, hanem emlékezeti epizódokban. Egy-egy gyermeki mondat múltat, jelent és jövőt egyszerre tartalmaz („elment az anyukám, aput nem ismerem, de ha nagy leszek, építék házat”).
Mozgásdinamika	A mozgás gyakran szaggatott, fragmentált – a rajzolt mozdulatok nem folyamatosak, az amatőr animáció az impulzusok lenyomatává válik. Ez a dinamika jól tükrözi a gyermeki töredezett élménystruktúráját, kiszolgáltatottságát.
Felületek / anyagszerűség	A gyerekrajzok természetes nyerssége traumatikus nyomként működik. A felület emlékezeti lenyomatként funkcionál.
Hanghasználat	A gyerekhangok, narrációs stílus közvetlen atmoszférát teremtenek. A gyerekek monológjai nyelvilag is sokszínűek: nyelvi törések, személyes regiszter.
Narratíva / elbeszélés	A film tematikus epizódokat szervez. A vallomások és a képek együttesen egy affektív és poétikus ívet hoznak létre, amely a vágy – trauma – túlélés hármasságára épül.

2. Macskássy Katalin: *Ünnepeink* (1984)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések az *Ünnepeink* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A szülőktől, pedagógusoktól átvett történelmi képek lenyomatai utóemlékezet-szerűen működnek, affektív örökségként épülnek be a gyerek tudatába. Nem konkrét történelmi tapasztalatokat, hanem politikai-kulturális reflexeket közvetítenek.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az animáció érzéki kollázst képez, a történelmi idősíkok keverednek. A gyermeki nézőpontból strukturált történelmi tér ironikusan reflektál az ideologikus emlékezetre.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A gyermeki nyelv és logika egyidejűleg vált ki humort, meghatódást és zavart. A testiség tapasztalata is megjelenik: a hosszú álldogálások, ájulások testi affektusokhoz kötik az ünneplést. A nézőben saját iskolai emlékezete is aktiválódik.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film dekódolása megkívánja a nézőtől, hogy ismerje a szocialista történelemtanítás kanonikus sablonjait.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A hivatalos kulturális emlékezet (tananyag, állami narratíva) ütközik a gyermeki feldolgozás szubjektív módjával. A gyerekek ugyan nem a saját történelmükről beszélnek, de megjelenik egy kulturálisan kódolt, de személyessé torzult emlékezet.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A gyerekhangok, a vizuális anyag és a zavaros gondolatmenetek együttese megőriz egy olyan korszakot, amelyben az ideológiai történelem a saját ellentmondásaitól inog. A film hangarchívumként is kezelhető.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	Az iskola, az ünnepély, a plakátok, a tanterem és a dalok emlékezeti helyekké válnak – nem fizikai térként, hanem affektív és kollektív tapasztalatként. Az ünneplés testhez és emlékezethez kötött ritualizált cselekvés, amely több nemzedék élményrétegét is magába foglalja.
Henri Lefebvre (tértermelés)	Az iskolai ünnepségek a társadalmi fegyelem és homogenizálás színterei. A test nem a gyereké, hanem az államé. A gyerekek testileg is szenvednek az ünnepeken – ez a tér hatalmi strukturáltságának egyik legkonkrétabb megjelenése.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek az *Ünnepeink* című filmben

Formaelem	Megfigyelések a filmben
Térhasználat	Az iskola mint ideológiailag szabályozott háttér: nem a játék vagy önkifejezés helye, hanem a történelem tanításának performatív színtere.
Testábrázolás	A test az ünnep performatív alanya: vigyázzban áll, mozdulatlan, elszenvedője a rítusnak. A gyerekrajzokon megjelenő történelmi szereplők mesehős-jellegűek.
Időkezelés	Az idő nem kronologikus, hanem széttartó és asszociatív. A gyerekek által elmondott történelmi események összemosódnak – ez az ideologikus tanítás időfelfogásának kudarca.
Mozgásdinamika	A mozgás fragmentált vagy repetitív. A gyermeki logika szerint szervezett képek asszociatív montázsokat hoznak létre.
Felületek / anyagszerűség	A ceruza, filc, zsírkréta vizuális tanújelekként működnek – nem a realizmus, hanem az affektív gondolkodás lenyomatai. A rajzok nem illusztrációk, hanem érzéki emlékezeti gesztusok.
Hanghasználat	A hangréteg a legfontosabb eleme a filmnek: gyerekhangok, félbemaradt mondatok, hibás kiejtések teremtik meg az autenticitást. A gyerekek nem színészkednek, hanem valóságos emlékezetfeldolgozási kísérleteket hajtanak végre. Nincs narrátor – a hang a film tudása.
Narratíva / elbeszélés	A filmnek nincs klasszikus narratívája, helyette tematikus-asszociatív kollázs épül: ünnepek, történelmi alakok, érzelmek, emlékek, testélmények. Ez a nem-lineáris elrendezés szándékosan töri szét a tantervi időfelfogást, és egy sokszólamú, dekonstruktív múltértelmezést kínál.

3. Szoboszlai Péter: *Gyerekek, szürke háttér előtt* (1982)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Gyerekek, szürke háttér előtt* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont a filmre
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A filmben megjelenő vizuális és hangzó rétegek olyan „túlélő képekként” működnek, amelyek nem saját traumaemlékek, hanem internalizált közérzeti lenyomatok. A gyermekek generációja olyan posztmemóriát hordoz, amely a szocialista épített környezet tapasztalataiból származik.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A film epizodikus szerkezetet használ, ismétlődő térkonstrukciókkal. A tér az emlékezés szervező elve: a szűkös, szabályozott terek közvetítik a kollektív emlékezeti mintákat.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A film nem narratív módon, hanem érzeteken keresztül hat.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A néző csak akkor érti a film rétegzettségét, ha ismeri a lakótelepi hétköznapiakat – azaz kulturális előismeretek szükségesek a mélyebb dekódoláshoz.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film egy generációs kollektív emlék vizuális lenyomata: a lakótelep nemcsak építészeti projekt, hanem életmód és gondolkodási struktúra is. A gyerekek megszólalásai ennek működésképtelenségét rögzítik.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film nem csupán megőriz, hanem érzékileg újramodellez. Érzelmi állapotokat archivál: unalom, bezártság, figyelemhiány.
Pierre Nora (emlékezeti hely)	A rácsos ablak, az emelet, a motoros, a boxoló fiú, a kalapos öregember, a várakozó öregasszony – mind olyan vizuális sűrítvények, amelyek emlékezeti helyekként működnek. A gyermeki tapasztalat konkrét topográfiákhoz kapcsolódik, melyek szimbolikus és érzeti tereké alakulnak.
Henri Lefebvre (tértermelés)	Világosan elkülönül a megtervezett tér (lakótelep), a megélt tér (gyermeki vágy, unalom), és a gyakorlati tér (limitált mozgástér). A hatalom nem explicit módon jelenik meg, hanem a térszerkezetbe van kódolva.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek *Gyerekek, szürke háttér előtt* című filmben

Formaelem	Megfigyelések a filmben
Térhasználat	Toronyházak, tömbházsorok. A tér struktúra, amely kizár, felügyel, korlátoz – ez hatalmi viszonyrendszerként értelmezhető.
Testábrázolás	A figurák stilizáltak, egymásba alakulnak. A test folytonos mozgásban van, a narratíva eszközeként.
Időkezelés	Ciklikus és epizodikus, folyamatos jelen.
Mozgásdinamika	A kitörés és bezártság kettősségét mutatja. A mozgás érzelmi reakcióként működik a térre: a test folyton helyet változtatna, átírná a határokat.
Felületek / anyagszerűség	Az animációs stílus vonalrajzos, síkszerű, kevés részletet hordoz. A simaság az ingerszegénységet jelzi. Az absztrakció a mondanivalóra fókuszál.
Hanghasználat	A monológok artikulációja nem spontán, mintha előre megírt volna. Pedig a kihagyásokkal, szleng használatával az élőbeszéd érzetét keltik.
Narratíva / elbeszélés	A narratíva kép-szóveg-mozgás láncolata. A történet helyett tapasztalat-mintázatok, érzelmi ismétlődések jönnek létre.

4. Kovásznai György: *A monológ* (1963)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések *A monológ* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A film egészét az utóemlékezet fogalma strukturálja: a női narrátor nem saját, hanem örökölt traumák emlékeibe tekint vissza. Az első és második világháború, valamint az 1956-os események túlélő képek formájában jelennek meg: absztrakt, kollázs-szerű vizualitásban, mégis emocionálisan telítetten.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az emlékezés térben és időben fragmentált. A kollázs-technikával építkező képi világ nem lineárisan, hanem asszociatíván rendezi az eseményeket. Az időrétegek egymásra montírozódnak.
Jill Bennett (érzéki trauma)	Az ágyúba csúszó katonák groteszk képsora, a vértócsa-szerű festékfoltok, a mulatozó békebeli figurák vagy a deportáltak kompozíciói testi-affektív reakcióra készítetik a nézőt. A gyász és az ironia egyszerre működtetik a filmet, és generálnak testi válaszokat.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film értelmezése kulturális kompetenciákhoz kötött: szükséges ismerni a magyar történelem traumatikus eseményeit, az 1956-os forradalom és a Horthy-korszak kontextusát. A szecessziós tárgykultúra vizualitása, vagy Korniss Dezső munkássága technikája szintén kulturális előképzettséget feltételez.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film átmeneti formában jelenít meg egyéni és kollektív emlékeket: a személyes narráció a kommunikatív emlékezetből építkezik, de kulturális emlékezetként archiválja a történelmi rétegeket. A narrátor hangja szimbolikus közvetítő a múlt és jelen között.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A montázs-technika az emlékezés médiumaiként funkcionál. A vizuális anyag érzéki és konceptuális archiválás is egyben.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	Minden karakter, helyszín és megidézett helyzet emlékezeti helyként funkcionál. A zárómondat („Egyszer majd eltűnsz, mint a babonák”) a múlttal való szakítás gesztusává válik.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A századfordulós polgári lakás mint ideologikus tér jelenik meg: ornamentikája a társadalmi konvenciók és prűdéria vizuális megfelelője. A tér zártsága a hatalmi viszonyrendszerek metonímiája – ezzel szemben áll a narrátor szándéka a kiütöközésre.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek *A monológ* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A tér ornamentális és fojtogató, zárt és stilizált. A polgári enteriőr ideológiai térként működik, a történelem „átvonul a színen”.
Testábrázolás	A test részben stilizált és fragmentált, részben absztrakt. Legtöbb esetben gépies és tárgyiasított, groteszk vagy tragikus. A női test mint emlékező médium jelenik meg a zárásban.
Időkezelés	A narratíva részben kronologikus, de képi szinten erősen fragmentált és rétegzett. A történelmi idősíkok montázsszerűen épülnek egymásra, nem lineárisan, hanem asszociatíván kapcsolódnak.
Mozgásdinamika	Az animáció egyszerre statikus és ritmikus mozgó. A montázs-stílus miatt a mozgás néhol kimerevített, máskor dinamikus hűmpölygő. A mozgás és ritmus a kollektív tapasztalatok ismétlődését jelöli.
Felületek / anyagszerűség	A textúrák hangsúlyosak: újságkivágás, grafikai rétegzettség, festmény. Az anyagság emlékezeti lenyomattá válik: a „spricceléssel” festészet a vér vizuális metaforája. A papír, tinta, kollázs az utóemlékezet médiumai.
Hanghasználat	A női narráció érzelmi regisztereket aktivál, néhol ironikus, másutt megrendítő. A zene háttérben marad, a beszéd dominál.
Narratíva / elbeszélés	A narratíva egy személyes fejlődéstörténet és egy nemzedéki morális számvetés. A nő hang értelmezői pozícióban van, nem csak visszatekint, hanem következtetéseket is levon. A történet kompozíciós íve a múlt dekonstrukcióját követi, és a jövő lehetőségeivel zárul.

5. Kovásznai György: *A fény öröme* (1965)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések *A fény öröme* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A bányászlet veszélye, alázata és izolációja kollektív történeti tapasztalatként öröklődik. A nyomasztó tér, a gépi környezet és a túlélés rítusa utóemlékezet-jelleggel telítődik.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A film tér- és időkezelése érzéki alapú: a hang előbb jelenik meg, mint a kép, s ez a dramaturgiai megoldás egy belülről induló tértapasztalatot épít. Az idő pulzáló és ciklikus, a szorongás–felszabadulás ritmusára szerveződik.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A film affektív és szenzuális hatásmechanizmusra épül, nem történetet mesél, hanem érzéki nyomhordozóként működik. A klausztrófób bányá, a hirtelen fényvillanások és géphangok nemcsak vizuálisan jelennek meg, hanem testi reakciót váltanak ki. A szorongás és a felszabadulás érzése érzékiileg beíródik a néző testébe.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A látvány- és hangkulissza akkor dekódolható teljességgel, ha a néző valamilyen formában ismeri a bányá világát, vagy érzékeny az affektív montázs logikájára.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film nem személyes emlék, hanem kulturális emlék reprezentációja. A bányász közösség mint szimbolikus kaszt jelenik meg, kollektív élettapasztalattal.
Aleida Assmann (affektív arcívum)	A kollázstechnikával megalkotott vizualitás a bányászlet testi és pszichés tapasztalatait őrzí. A néző nem információkat kap, hanem érzéki lenyomatokat.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A bányá emlékezeti helyként működik: szimbolikus tér, amely a kollektív trauma és a túlélés fizikai helyszíne. A felszínre emelkedés aktusa – zene, fény, kameraemelkedés – egyfajta rituális megtisztulás.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A bányá a tér társadalmi termelésének iskolapéldája: a gépek, szűk folyosók és aknák a test alávételének eszközei. A tér nem semleges, hanem hatalmi viszonyrendszerként működik. A mozgás irányított, ellenőrzött. A felszín szabadságélménye a rendszer meghaladásának metaforája.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek *A fény öröme* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A bányá zárt, sötét, nyomasztó tér, amely az emberi testet mechanikus működésre kényszeríti. A felszín ezzel szemben nyitott, fényben fürdő – a megváltás tere. A tér affektív, nemcsak strukturális.
Testábrázolás	A test sokáig névtelen és beolvadó: csak mozdulatok, kontúrok révén érzékelhető. A bányász testként jelenik meg, nem individuumként – mígnem a felszínre emelkedve portrévá, személlyé válik.
Időkezelés	A narratíva ciklikus: leereszkedés – felemelkedés. A filmidő nem lineáris eseményeket követ, hanem a bányászlet egy napját.
Mozgásdinamika	A képek ritmikusan váltakoznak, gyors vágásokkal és elmosódó szekvenciákkal. A zakatolás és villanások ritmusa egy szorongással és eufóriával teli testdinamikát modellez.
Felületek / anyagszerűség	A festménytechnika, a fényképek és a karakterek expresszív ábrázolása együttesen teremti meg az érzéki hatást, válnak a trauma nyomhordozóivá.
Hanghasználat	Az akusztikai tér kulcsfontosságú: gép zaj, fémsikoly, robbanás, majd az emberi hang megjelenése fokozatosan bontja ki az emlékezeti jelenlétet. A hang előbb hat, mint a kép – affektív időbeliség.
Narratíva / elbeszélés	A film nem klasszikus narratív struktúrájú, hanem érzéki dramaturgiájú. Az események helyett testi és hangzó impulzusok rendezik a szerkezetet.

6. Reisenbüchler Sándor: Barbárok ideje (1970)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Barbárok ideje* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A film kollázstechnikai alapja – különböző korokból származó képek, metszetek, illusztrációk – olyan vizuális „túlélő képeket” mozgósít, amelyek nem a saját emlékezethez tartoznak, hanem a kollektív kulturális örökséghez. A múlt borzalmait asszociatív képekkel közvetíti (rombolás, háború, elnyomás), amelyek az affektív emlékezet lenyomataiként működnek.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az emlékezés strukturálásában szerepet játszik az asszociatív montázs, a rétegezett térhasználat és az ismétlődő motívumok. A film nem lineáris, hanem egy ciklikusan újrajátszódó pusztulási spirált ábrázol.
Jill Bennett (affektus és látvány)	A látvány esztétikailag sokkoló és emocionálisan túltelített: groteszk karakterek, torz testek, expresszív színek és apokaliptikus képek affektív reakciót váltanak ki – felkavaró, félelmetes, néha ironikus hatással.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A dekódoláshoz szükséges a politikai kontextus (hidegháború, környezeti válság, propaganda elleni attitűd) és a művészi hagyomány (szürrealizmus, ökokritika, antimilitarizmus) ismerete. A film sokat épít a néző történelmi és vizuális műveltségére.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	Kollektív kulturális emlékezetet reprezentál, amely a civilizációs barbárság (háborúk, természeti pusztítás, ideológiai terror) visszatérő motívumaiban ölt testet. Egy ökológiai és morális tanmese, allegorikus formában.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film mediális archívumként használja a kollázstechnikát, újrakontextualizálva az archív képeket, amelyek ezáltal az affektív emlékezés médiumaivá válnak. Nem elbeszéli, hanem újrendezi az emlékezést.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	Emlékezeti helyekként funkcionálnak a pusztuló tájak, a templomrom, a háborús gépezet, a természet lepusztulása – mind olyan szimbólumok, amelyek a civilizáció morális összeomlásához kötődnek.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A film terei – városrom, pusztuló természet, szimbolikus architektúrák – az ideológiai pusztítás tereivé válnak. A tér nem semleges, hanem hatalmi konstrukció, amely a barbárság visszatérését jeleníti meg. A térhasználat az elidegenedést és a kontrollvesztést hangsúlyozza.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Barbárok ideje* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	Szimbolikusan megkonstruált terek. A természet és a civilizáció kontrasztja dialektikus, kaotikus térlélményt hoz létre. A tér a hatalom által „megfertőzött” formában jelenik meg.
Testábrázolás	A testek expresszívek, groteszkek – a kiszolgáltatottság és az ideológiai manipuláció vizuális metaforái.
Időkezelés	Nem lineáris, hanem ciklikus vagy fragmentált. Az események nem követnek ok-okozati logikát, inkább a történelem ismétlődő kudarcait szimbolizálják. A mitikus idő fázisaiban játszódik – kezdettől végig tartó degeneráció.
Mozgásdinamika	Repetitív, akadozó, sokszor gépies: a mozgás nem a haladást, hanem a kényszerű ismétlést, a rendszerekbe zárttságot, a determinációt mutatja.
Felületek / anyagszerűség	A kollázs-elemek egymásra montírozásában az anyagszerűség az emlékek fizikalitását, terheltségét érzékelteti.
Hanghasználat	Monumentális zene, kórusmű. Fenygető, apokaliptikus atmoszféra.
Narratíva / elbeszélés	Nem hagyományos értelemben vett történet. Inkább egy szimbolikus folyamat – az emberi civilizáció önfelszámolása. Az elbeszélés formai szervezője a képek montázsa.

7. Walerian Borowczyk – Jan Lenica: *A ház* (1958)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések *A ház* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A filmbe beékelődő régi családi fotók és archív portrék túlélő képként működnek.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Vizuálisan imitálja az emlékezés nem-lineáris szerkezetét. A jelenetek mozaikszerűen követik egymást, az idő megáll vagy váratlanul felpörög. A mozgás gyakran abszurd vagy álomszerű, amit a tér és idő érzéki eltorzítása erősít.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A tárgyak animálása, a nő testének mechanikus mozgatai, az élő és élettelen közti határ elmosódása feszültséggel teli, nyugtalanító hatást kelt. A látvány nem pusztán esztétikai, hanem affektív erővel is bír: kimozdít, ráébreszt valami kimondhatatlanra.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film dekódolásához hozzáad a szürrealista és az avantgárd hagyomány ismerete. Az archív képekhez verklizene társul – ez a századelő hangulatát idézi meg, a nosztalgia ironikus újrakészítésaként. A kulturális kódok nem direkt módon kerülnek felszínre, hanem áttételesen, a vizuális asszociációkon keresztül.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	Az archív felvétel (bottal párbajozó férfiak), az élő nő alakja, az archív családi fotók az emlékezeti funkció hordozói is egyben.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A filmben alkalmazott képi technikák – tárgyanimáció, fotókollázs, montázs – a mediális archívum szerepét töltik be. A régi fényképek, tárgyak, gesztusok a múlt lenyomataiként aktiválódnak, de nem reprodukálják a történelmet: a tudattalan emlékezet érzetét adják.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A film maga is emlékezeti hely, amely az emlékezés sűrűsödési pontjaivá válik.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A ház lehet a társadalmi bezártság szimbóluma. Semleges háttér, amelyben az animált testek kontextus nélküli szimbólumokká válnak. Egzisztenciális szorongást vált ki.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek *A ház* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A fekete háttér szorongató közeg, amelyet az elidegenedett tárgyak urálnak.
Testábrázolás	A nő mechanikus mozgatai, majd érzelmetli közeledése egy élettelen szoborfejhez, és a férfiak ismétlődő gesztusai éles kontrasztban állnak egymással. A testek a reflexek és beidegződések hordozói.
Időkezelés	Erősen fragmentált, nem lineáris. Ciklikus vagy kimerevített időérzékelés: a napi rutin, a tárgyak animált újraéledése, az emlékezés aktusai újra meg újra megtörténnek. Az idő a múlt jelenvalóságává válik.
Mozgásdinamika	Gépies, akadozó, repetitív mozgások dominálnak. A tárgyak önálló életre kelnek. A mozgás az autonómia elvesztését, a testbe írt rutinokat jeleníti meg.
Felületek / anyagszerűség	A film erősen texturált. A régi fotók kopottas, sárgás tónusai az idő múlását érzékeltetik. A felületek szinte tapinthatóvá válnak, érzéki hordozóként működnek.
Hanghasználat	Kotoński elektroakusztikus zenéje szuggesztíven hangsúlyozza a látottakat. A verklizene múltidéző hatású.
Narratíva / elbeszélés	Nincs klasszikus történet. A nő mozgása, a tárgyak életre kelése, a fotók visszatérése nem elbeszélnek, hanem érzékileg strukturálnak. A film egy belső időtérben zajlik, ahol az emlékezés az idő és tér megszokott logikáját felbontja.

8. Jan Lenica: *Labirintus* (1962)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Labirintus* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A film világát alkotó kollázsselemek olyan kulturális és vizuális örökséget hordoznak, amelyek nem egyéni emlékezéshez, hanem kollektív, posztmemóriás tapasztaláshoz kötődnek. A múlt örökségét vetíti a jelen pszichés tereire.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A kollázstechnika és az animáció együttesen strukturálják az emlékezést: a tér labirintusszerű felépítése, a szereplő metamorfózisa, a montázs-szerkesztés az asszociatív, fragmentált emlékezés medialitását testesíti meg. Az emlékezet nem rekonstrukció, hanem érzéki jelenlét.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A groteszk testek, a szorongáskeltő tér, a vizuális és hanghatások által generált nyomasztás testi reakciókat vált ki, a néző testére és pszichéjére egyaránt hat.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A dekódolás igényli a politikai allegória, a szürrealizmus és a hidegháborús kelet-európai kontextus ismeretét. A néző emlékezeti kompetenciáját aktiválja, hiszen az értelmezés nem a képek egyértelmű jelentése, hanem azok kapcsolódási pontjai, asszociációi mentén történik.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film kollektív kulturális emléket közvetít: a totalitárius rendszerek alatti kiszolgáltatottságot, az egyén ellenőrzöttségét, és a szabadságvágy reménytelenségét. Az Ikarosz-mítosz inverze e kulturális emlékezet allegóriája.
Aleida Assmann (affektív archívum)	Vizuális és auditív archívumként működik: az animált archaikus képek, anatómiai rajzok, metszetek és zenei elemek egymás mellé rendelése az emlékezet (újra)érzékelését teszik lehetővé. Az archívum itt nem gyűjtemény, hanem érzéki és emocionális tér.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A város, a szereplők cselekvései mind emlékezeti helyekként funkcionálnak. Ezek a terek és tárgyak szimbolikusan az elnyomás, a megfigyelés, a kudarc és az emlékezés színterei.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A város tere totalitárius elrendezést mutat, ideológiailag terhelt karakterrel bír. A néző perspektívája sem szabad: a film kényszeríti a főszereplő követésére, a tér hatalma dominálja a szereplő mozgását és sorsát.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Labirintus* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	Labirintusszerű, de látszólag nyitott tér. A tér allegorikus, az individuum útja meghatározott. A tér folyamatos ellenőrzés alatt tartja a szereplőt.
Testábrázolás	A testek fragmentáltak, gépesítettek, hibridek. A főhős figurája egységes, de környezetében deformált, állat-ember-robot lények jelennek meg. A testek nem egyéni identitást, hanem a rendszer torzító hatását képviselik.
Időkezelés	Lineáris történet, de visszatérő mintázatokat mutat. A történeti idő dekonstrukciója jelenik meg.
Mozgásdinamika	Automatizált mozgások jellemzők. A „normális” főhős is gyakran kényszerpályán mozog.
Felületek / anyagszerűség	Texturált, metszetekből, régi illusztrációkból, képeslapokból és kollázból épül. A felületek vizuális disszonanciát keltenek. A képek anyagszerűsége az emlékezet tárgyi természetére utal.
Hanghasználat	Włodzimierz Kotoński elektronikus zenéje és zörejkollázsa meghatározó. Sokszor van visszafojtott csend.
Narratíva / elbeszélés	Egy szimbolikus utazás bontakozik ki: egy szabadságkereső figura mentális és fizikai átalakulása. A történet allegorikus, a forma érzelmi és asszociatív logikát követ.

9. Orosz István: *Álomfejtő* (1980)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések az *Álomfejtő* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont a filmre
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	Képei nem dokumentumok, hanem érzéki nyomhagyások: a községháza vörös csillaggal, a falusi bolt, a Kádár-kockák, az eszpresszó, a templom, a Kojak- és Columbo-portrék túlélő képek, melyek sejtetik a korszak emlékezetét. A nézők – még ha nem is éltek akkor – felismerik a kulturális lenyomatokat, azaz utóemlékezetként hatnak.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az emlékezés formai rendszere: nem narratív struktúra, hanem asszociatív montázs, átváltozások, lebegés, morfikus terek. A kamera cikázása, a perspektívaváltások, a tér- és időtörések vizualizálják az álom és emlékezet sajátos, töredezett működését.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A film vizuális szorongást és dezorientációt vált ki. Nem szimbolikusan, hanem érzékien hat – a néző érzi a determináltságot, a stagnáló időt, a kiüttlanságot.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	Számos olyan elemet tartalmaz (szocialista ikonográfia), amelyek dekódolása kulturális kompetenciát feltételez. A néző akkor érti a képeket és szövegeket igazán, ha van tapasztalata vagy ismerete a korszak kulturális kódjairól.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A kommunikatív emlékezet lenyomataiból épít kulturális archívumot: a szubjektív élmények (álmok) és közösségi képek (vörös csillag, házak, bolt) intézményesülnek – a film már nemcsak emlékezik, hanem őriz.
Aleida Assmann (affektív archívum)	Képi struktúrája nem rendszerez, hanem érzéki lenyomatokat tárol: mozdulatok, hangfoszlányok, tárgyak affektív archiválásként működnek. Az <i>Álomfejtő</i> nem történelmi tudás, hanem testi, érzelmi emlékezés médiuma.
Pierre Nora (emlékezeti hely)	A falusi terek, az udvar, a bolt, a községháza, a boltívek, az udvaron átguruló labda nemcsak helyszínek, hanem emlékezeti topográfiák: helyek, ahol az emlékezés megtörténik. Az álom „helyei” nem semlegesek – az emlékezeti identitás hordozói.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A falusi közösségi helyek ideologikusan strukturált terek. A kamera cikázása nem a szabadság, hanem a kontrollált mobilitás illúziója – Lefebvre szerint ez a hatalom által tervezett, de tudattalanul megélt térformák vizuális kritikája.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek az *Álomfejtő* című filmben

Formaelem	Megfigyelések a filmben
Térhasználat	Nincs kivezető út, az álom és emlékezet tere egymásba nyílik, labirintus-szerűvé válik.
Testábrázolás	A test nem individuális, hanem társadalmi státuszok hordozója: munkás, alvó férfi, boltos, ügyintéző, filmsztár.
Időkezelés	Ciklikus: nincs előrehaladás. Az álom visszatér a kiindulópontához. Az idő kimerevített tapasztalatként jelenik meg: a jövő „máshol van”.
Mozgásdinamika	Lebegő, cikázó kamera – nem célorientált, hanem asszociatív. A mozgás a szorongás ritmusában történik: gyorsul, lassul, megáll.
Felületek / anyagszerűség	Rajzosság, karcolt textúrák, folyamatos átváltozás. Az animáció töredezett és anyagszerű, ami a memória egyenetlenségeit vizualizálja.
Hanghasználat	Baljós narráció, falusi hangok. A csendek, zörejek alkotják az emlékezés akusztikus terét.
Narratíva / elbeszélés	Nincs lineáris történet. A képek asszociatív láncban kapcsolódnak, mint egy álomban vagy emlékezésben. A néző érzéki és érzelmi logika alapján építi fel a történeti tapasztalatot.

10. Orosz István: Vigyázat, lépcső! (1989)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Vigyázat, lépcső!* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont a filmre
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A dokumentarista rajzok affektív lenyomatként működnek. Mind a szereplők, mind a tér posztmemóriává vált képekben őrzik a késő Kádár-kor mentális örökségét.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A tér morfózisai, a tér-idő egybejátszása, az önmagába futó Penrose-lépcső az emlékezés ismétlődő, ciklikus jellegét vizualizálják. A mozgás nem lineáris előrehaladás, hanem körkörös visszazuhanás: múlt és jelen egymásba olvad.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A groteszk figurák (mutogatós bácsi), a torzított perspektívák és a vizuális metamorfózisok zsigeri diszkomfortot, érzéki zavart keltenek. A labda pattogása fizikai szorongást válthat ki.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film a rendszerváltás előtti kollektív tapasztalatokat csak azok számára nyitja meg teljességgel, akik kulturálisan ismerik a késő szocialista magyar hétköznapi tárgyi és gesztusbéli kódjait. Az elmosódott „Éljen” felirat, a spicli figurája, a „csengőfrász” dekódolásra hívó, kulturálisan terhelt vizuális nyomok.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film egy mára letűnt kor kulturális emlékezetének vizuális archívuma. Az emlékezés nemcsak tematikusan, de szerkezetileg is működik: a közösségi terek, hangkollázs, alakok és motívumok sűrítve reprezentálják az 1980-as évek szocialista Magyarországának urbánus kollektív tudatát.
Aleida Assmann (affektív archívum)	Az animáció mediális és affektív archívumként működik: testekbe és terekbe írt történelmi nyomok sorozata. A film nem pusztán reprezentál, hanem újraélhetővé tesz egy kollektív érzületet – például a megfigyeltség és a kiűtalanság érzését.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A budapesti gangos bérház a filmben <i>lieu de mémoire</i> -ként, emlékezeti helyként működik. A csengő, a bútorszállítás, a szekrény és a Penrose-lépcső szimbolikus tárgyként is emlékezeti helyszínekké válnak, amelyeken megtapad a korszak abszurditása.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A tér nem semleges háttér, hanem a társadalmi erőviszonyok leképeződése: a zárt, kifordított, ellentmondásos terek a szocialista hatalmi struktúrák vizuális kritikájaként értelmezhetők. A bérház nem lakóhely, hanem fegyelmező és kontrolláló mikrorendszer.

II. Forma és struktúra – Érzéki értelmezési rétegek a *Vigyázat, lépcső!* című filmben

Formaelem	Megfigyelések a filmben
Térhasználat	Zárt, labirintusszerű tér. A Penrose-lépcső az idő ciklikusságát és a társadalmi mobilitás illúzióját fejezi ki. A tér a szabályozott mozgás kudarcait látatja.
Testábrázolás	Gépies, groteszk, gyakran metamorfizált testek: az ember tárggyá válik (pl. kéz lámpabúrává, nyelvcsap lámpaégővé), a szatír testében a rendszer erőszakszimbóluma testesül meg.
Időkezelés	Ciklikus, ismétlődő idő – nincs lineáris előrehaladás. Az ismétlődő mozgássorozatok (labda, bútorszállítás) az idő fagyottságát, a változás lehetetlenségét érzékeltetik.
Mozgásdinamika	Gépies, repetitív, néha lebegő, álomszerű mozgás. A nézőtér átalakul a néző belső terévé. A mozgás a kontroll metaforájaként is értelmezhető (Foucault).
Felületek / anyagszerűség	Finoman rajzolt, vonalas grafika, éles fekete-fehér kontrasztok, Escher-szerű perspektívák. A vonalasság a szigorú társadalmi rend vizuális metaforája, ugyanakkor a stilizációval a valóság képlékenységre is utal.
Hanghasználat	Montázsszerű hangkulissza: indulók, zajok, szájharmonika, csengő. A zene és zajok nem narratív funkciót töltenek be, hanem atmoszférát teremtenek – pszichés reakciókat generálnak.
Narratíva / elbeszélés	Nincs klasszikus történet. Ismétlődő jelenetek, epizodikus szerkesztés. A jelentések hálózatként szerveződnek, nem lineáris történeti ív mentén. A mozgás stilizálódik, rítussá válik.

11. Zbigniew Rybczyński: *Tango* (1981)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Tango* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont a filmre
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	Olyan testbe írt, nem verbalizált, de kollektívan megtapasztalt mozdulatsorokat örökít meg (mosás, pelenkázás, takarítás, szerelés), melyeket generációk tanultak és adtak tovább.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az ismétlődés, rétegződés, szimultaneitás és az egymásra vetülő tér-idő koordináták (vizuális palimpszeszt) a kollektív időélmény audiovizuális lenyomatai. A mozgás ritmusa és a zártság térpoétikája az emlékezeti szerveződés formái.
Jill Bennett (érzéki trauma)	Nem narratív traumát, hanem érzéki, testi emlékeket idéz elő: a bezártság érzete, az interakció hiánya, a gépiesség és a ritmikus ismétlés révén a néző része lesz az abszurd és fullasztó légkörnek.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film dekódolása függ a szocialista mindennapok viselkedésbeli beidegződéseinek ismeretétől, a történelmi kontextustól (helyhiány, lakásválság, „buhera”).
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A kelet-európai szocializmus kollektív emlékezetét őrzi: egy letűnt rendszer társadalmi rendjét jeleníti meg testeken és tereken keresztül. A tér nemcsak helyszín, hanem a hatalom struktúrájának vizuális manifesztációja.
Aleida Assmann (affektív archívum)	Affektív és mediális archívumként működik: nem történelmi eseményt reprezentál, hanem a kulturálisan öröklött viselkedésmintákat őrzi meg. A kollektív tapasztalat testi lenyomatait tárolja és közvetíti.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A szoba maga emlékezeti hely: a társadalmi struktúra, viselkedésminták és kollektív tapasztalat egyidejű sűrítménnye. A tárgyak, gesztusok és zajok az emlékezés médiumai.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A tér a társadalom leképeződése: zárt, zsúfolt, determinált. A testek saját pályájukon mozognak, egymástól függetlenül, interakció nélkül, mintha egy felülről szabályozott koreográfia szerint működnenek – ez a térproduktív hatalom láthatóvá tétele.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Tango* című filmben

Formaelem	Megfigyelések a filmben
Térhasználat	Zárt szoba, egyetlen bejáratlalt – mégis labirintus-szerű tér. Az egyének nem hatnak egymásra, a tér nem közös, hanem párhuzamosan megosztott.
Testábrázolás	A testek gépiesek, automatizáltak, funkcionális mozdulataikra redukálódnak. Elvész a szubjektum a társadalmi szerep mögött.
Időkezelés	Nem lineáris, hanem ciklikus, repetitív és szimultán. Minden karakter saját időpályán mozog, amely sosem lépi át más szereplő idejét. Idő helyett ritmus van.
Mozgásdinamika	Koreografált, loopolt, gépies. Minden mozgás determinált és lezárt, nincs fejlődés, nincs cselekvés, csak habitualizált mozgásminták.
Felületek / anyagszerűség	Dokumentarista stílus, így minden figyelem a mozgásra, a koreográfiára irányul. A felület nem traumatizált, de az ismétlés traumája jelen van.
Hanghasználat	A tangózene ritmikája tartja össze az egész koreográfiát, míg a diegetikus hangok testi jelenlétet és intenzitást adnak. A hangok palimpszeszt-szerűen rétegződnek.
Narratíva / elbeszélés	Nincs klasszikus narratíva. A formai szerveződés mozgás-alapú, affektív és ritmikus, nem kauzális. Az ismétlődés és telítődés révén az idő végül „kiürül”, és egyfajta vizuális káoszba torkollik.

12. Avo Paistik: Vasárnap (1977)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Vasárnap* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A légy mint túlélő kép: emlékeztet az élő és mesterséges határának átlépésére. A testhez kötött gépi rutin affektív lenyomat, a szovjet biopolitika örökségeként értelmezhető.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az idő strukturálása ciklikus, a tér heterotopikus (belső = kontrollált, külső = szimulált).
Jill Bennett (érzéki trauma)	A gépekkel történő testkezelés, etetés, öltöztetés vizuálisan is traumatizáló.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film a szovjet propaganda és a nyugati reklámnyelv vizuális hibridjét használja – dekódolásához ismerni kell a hidegháborús kulturális ikonográfiát, valamint a Pink Floyd kritikai popkultúráját.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A szovjet ember eszményének és biopolitikai szabályozottságának kollektív emléke formálódik meg. Az egyéniség kiüresedésének, a szabadság imitációjának emlékezeti mátrixa.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film affektív és mediális archívumként működik.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	Az ágy, a karosszék, az autó, a vetített táj, az édenkert – mind emlékezeti helyek.
Henri Lefebvre (társadalmi tér)	A belső tér ideológiailag megszerkesztett hatalmi tér, ahol az idő, test és cselekvés teljes szabályozás alatt áll. A szimulált külső természet is hatalmi struktúrák szerint szervezett heterotópia.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Vasárnap* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	Zárt belső tér – kontrollált hatalmi tér; a külső természet csak képernyőn jelenik meg – szimuláció.
Testábrázolás	Tárgyasított test; a főszereplő nem önálló cselekvő, hanem automatizált alany, groteszk és dehumanizált módon.
Időkezelés	Ciklikus: a nap strukturált ritmusban zajlik, az elején és végén azonos szituációval.
Mozgásdinamika	Repetitív, gépies mozgás – a test és a tér egymást tükröző mechanikus szerkezetek.
Felületek / anyagszerűség	Tiszta vonalú, sima grafika, karikatúrisztikus karakter. A természet élénk színei a valóság szimulációját és hamisságát jelölik.
Hanghasználat	A Pink Floyd <i>Money</i> című dala – kapitalizmus-kritika, ugyanakkor ritmikai párhuzamot alkot a gépies mozgással; nincs dialógus – a zene és a hangkulissza viszi a narratívát.
Narratíva / elbeszélés	Keretes szerkezet: a film a nap felépítésére épül. Az idő zárt ciklus. Az érzéki ív a testi gépesítés és az illúziók leleplezése között húzódik.

13. Jiří Barta: *Lemezlovas* (1980)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Lemezlovas* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A tárgyi világ túlélő képként működik: affektív lenyomatai a normalizációs korszak tárgykultúrájának.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A film strukturális szervezőelve a kör. Az idő ciklikus, térábrázolása metonimikusan építkezik. Az emlékezés vizuális fragmentumokon és formai redundancián keresztül történik.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A karcos, kopott textúrák, az arc öregedése, az ismétlődő tabletta-bevétel testi, szorongató érzéseket vált ki. Az automatizáltságban megjelenő monotonitás affektív diszkomfortot generál.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A dekódoláshoz szükséges a szocialista konzumkultúra és a nyugati nosztalgia közötti feszültség ismerete. A vizuális nosztalgia és a kritikai távolság kettősségét kell felismerni.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film kulturális emléke a szocialista Kelet és a vágyott Nyugat közötti ideológiai feszültség. A DJ a nyugati életforma közvetítője, de csak formálisan – valójában a rendszer foglya.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film mediális archívumként működik: összegyűjti, rendszerezi és metonimikusan újrendezi a szocialista tárgykultúra elemeit. Az animációs forma archívummá alakítja az érzéki valóságot.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A lemez, tabletta, reklámtárgyak mind a korszak ikonikus emlékezeti helyei.
Henri Lefebvre (társadalmi tér)	A tér szegmentált városi struktúra – az autót és a DJ munkahelye a fogyasztásra kihelyezett, gépies társadalmi tér metaforái. A tér élménye kizárólag tárgyakon keresztül közvetített.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Lemezlovas* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	Zárt, metonimikus, tárgyakból álló tér. A világ nem tájként, hanem jelek halmazaként jelenik meg.
Testábrázolás	A test sosem jelenik meg teljes egészében – csak részleteiben vagy tárgyakon keresztül. Ez a részlegesség az identitás dekonstrukcióját jelzi.
Időkezelés	Ciklikus, ismétlődő. A nap körkörös szerkezetű – a tabletta bevétele a nap kezdete és vége.
Mozgásdinamika	Gépies, automatikus. Az alany mozgásai koreografált aktusok.
Felületek / anyagszerűség	Az elhasználódás, az idő romboló hatása megjelenik a kép textúráján.
Hanghasználat	A különböző zenei stílusok a társadalmi rétegződést, életmódokat idézik fel. A zene metonimikus kódolója a kulturális vágyaknak.
Narratíva / elbeszélés	Történet helyett tárgyak és motívumok láncolata. A lemez mint vizuális és időbeli tengely. Nincs klasszikus történetív, inkább tapasztalati-képi sorozat.

14. Priit Pärn: Reggeli a szabadban (1988)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Reggeli a szabadban* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A groteszk testábrázolás, a különböző struktúrájú terek (bolt, hivatal, lakás) a késő-szocialista tapasztalat hordozói.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Az időcsapdák (várakozás, sorbanállás), valamint a mozgás és mozdulatlanság kontrasztja (pl. Manet-kép kimerevített jelenete), a téridő állandó visszabilenése és elakadása a kollektív múlt beidegződéseit idézik meg.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A karcos, gyűrött látvány, valamint a nyomasztó hangkulissza szorongást vált ki. A fizikai érzékelés szintjén idézi fel a rendszer nyomasztó jelenlétét – nem emlékezni tanít, hanem érzékeltet.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A dekódoláshoz szükséges a kelet-európai szocialista mindennapok ismerete (hiánygazdaság, bürokrácia útvesztői, korrupció). A film számos referenciája (Manet-parafrázis, Gainsbourg-idézet, öltöny feketeepiaci beszerzése) intertextuális és kulturális háttértudást igényel, ugyanakkor érzelmi síkon szélesebb közönség számára is működik.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film a késő-szocializmus kulturális emlékét formálja meg: nem a politikai eseménytörténetre, hanem a mindennapi létezés mikrotraumáira fókuszál. A hétköznapi túlélési taktikák kollektív emlékezetbe ágyazódnak.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film affektív és mediális archívumként működik: vizuálisan és hangban is sűríti a szocialista hétköznapiak atmoszféráját. Nemcsak megőriz, hanem újraértelmez – különösen a Manet-kép újrajátszásával, ami a szabadság vágyának archív pillanatává válik.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A <i>Reggeli a szabadban</i> c. festmény parafrázisa emlékezeti hely: vizuális sűrítőmánya a közösen megélt, de soha el nem ért szabadság képzetének. A közösségi aktus térben és időben is kiemelkedik a hétköznapiakból, miközben azok fonákját tükrözi.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A film terei hatalmi viszonyokat jelenítenek meg: a hivatal labirintusa, a zsúfolt busz, az üres bolt, a nyilvános terek uniformizáltsága a tér kontrolláltságát példázzák. A vágyképek (Georg lakása) a tér taktikával való újraértelmezését mutatják.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Reggeli a szabadban* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A terek kontrolláltak, a természet használata is adminisztratív engedélyhez kötött. A reggeli nyitott, de ideiglenes térben történik – a szabadság szimulációja.
Testábrázolás	A testek törődöttek, elhasználtak. Az identitás a testen keresztül torzul: az arc letörlődik, újrarajzolódik, a test zsugorodik (Eduard), eszközzé válik (Anna). A test a túlélés tétje és terepe.
Időkezelés	Az idő lineáris, de olykor csapdává válik (ismétlődő jelenetek, visszatérő motívumok, kimerevített pillanatok – pl. Manet-kép).
Mozgásdinamika	A szereplők kapkodnak, rohannak, majd elakadnak, végül megnyugszanak. A test és tér kapcsolatát a fizikai nehézség, az erőltetett haladás határozza meg.
Felületek / anyagszerűség	A rajzolt felületek karcosak, gyűröttek, kopottak. A vizualitás az elhasználódás érzését kelti, a trauma nyomaként jelenik meg. Georg lakásának festményszerű, sima felületei kontrasztban állnak ezzel, a vágyott világ simasága szemben a valóság roncsoltságával.
Hanghasználat	A zene expresszív: groteszk, nyomasztó vagy épp ironikusan idilli (pl. Bach + erotikus szuttogás). A beszéd hiánya (a szereplők nem beszélnek) fokozza az elidegenedést. A hangréteg erőteljesen ellenpontoszza vagy kiegészíti a képeket.
Narratíva / elbeszélés	A film epizodikus szerkezetű, öt részre tagolt, példázatszerű epizódokból áll. A Manet-festmény újrajátszása szimbolikus zárasként működik, amely összefogja az epizódokat, és visszamenőleg is értelmezi őket.

15. Igor Kovaljov: *A felesége egy tyúk* (1989)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések *A felesége egy tyúk* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	Affektív lenyomatokat hordoz az identitás és kapcsolat megbomlásáról. A tyúk jellegű feleség traumatikus társadalmi konvencióként hat.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A főhős lelkivilága strukturálja a cselekményt. A tér zárt, klauszrofób: a lakás belső terei az elidegenedés szinterei. Az idő epizodikus, repetitív, álomszerű – mintha egy mentális archívumban mozognánk.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A film látványa erőteljesen affektív: a groteszk testek, torz mozgások, nyomasztó színek és a fokozódó szorongás testi válaszreakciókat váltanak ki. Nem az empátia, hanem a viszolygás és az egzisztenciális szorongás a domináns érzés.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A dekódolás kulturális kompetenciát feltételez: a patriarchális dominancia és a női test dehumanizálása is kiolvasható. A látogató karaktere a besúgó típusjegyeit hordozza.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film nem közvetít konkrét történelmi-kulturális emléket, de létrehoz egy affektív emlékvilágot. A kollektív tapasztalat – az elidegenedett, egymás mellett élő, kommunikálni képtelen emberek képe – kulturális emlékezetté válik.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film mediális archívumként működik: az animáció eszköztára a poszt-totalitárius mentális állapotok lenyomata. A történet, mint egy emléktöredék, lebeg az értelmezhetőség határán.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A lakás a mindennapok szintere, amely az elidegenedés, zártság és kontroll emlékezetének tere. A konyha, az étkezőasztal és a közös tér a párkapcsolati szétesés vizuális lenyomataivá válnak.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A film tere rendkívül kontrollált és ideológiailag telített: a zárt lakás mint a kiszolgáltatottság mikrokozmosza jelenik meg. A térelmény nyomasztó: nincsenek ablakok a külvilágra, a benti tér a pszichés leépülés szintere. A „privát tér” a hatalom és identitás széttöredezésének terepe.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek *A felesége egy tyúk* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A film zárt, belső terekben játszódik – lakás, lépcsőház. Ezek a terek fülledtek, fojtogatók: szimbolikusan is a bezártság, a kapcsolat kiüresedésének terei.
Testábrázolás	A feleség szó szerint tyúkká válik, a férfi mozdulatai infantilisak. A testek a belső állapotok kifejezői: elfojtás, megszégyenülés.
Időkezelés	Az események egymásba csúsznak, mintha a főszereplő emlékeiben vagy hallucinációiban járnánk. Az idő észlelése elbizonytalanító.
Mozgásdinamika	A karakterek mozgása gyakran karikatúrisztikus, teátrális. Egyes jelenetekben visszatérő, repetitív minták jelennek meg.
Felületek / anyagszerűség	A színek tompák, komorak. A látványvilág karcolt, nyers hatású, anyagszerű. A nosztalgikus hatás rossz érzéssel társul.
Hanghasználat	A hangkulissza zörejekből áll, a lemezjátszón lejátszott diegetikus (a cselekménybe ágyazott) zene folyamatos, és nyugtalanító.
Narratíva / elbeszélés	A film nem lineáris narratívát követ: inkább egy pszichés folyamat, egy fokozatos széthullás lenyomata. Az elbeszélés inkább szimbolikus, mint cselekményközpontú.

16. Priit Pärn: *A háromszög* (1982)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések *A háromszög* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A diszfunkcionális kapcsolatok, a férfi identitás leépülése és a repetitív vágystruktúrák olyan affektív lenyomatokat képeznek, amelyek a szocialista rendszerből „örökölt” érzelmi mintázatok rezonálnak. A női test kollázsszerű megjelenítése is a töredezett, örökölt női identitástörténetek lenyomata.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A film térszerkezete statikus és zárt: a konyha keretezi a történetet. A sűrűn egymásra montírozott képek (a szereplők színeváltozása a lelkiállapotuk alapján) az idő fragmentált, nem-lineáris természetét jelenítik meg. A mozgás koreografált, groteszk és túlzó.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A testek eltorzulása, az evés, éhezés, főzés gesztusai, a fizikai kontaktus abszurditása erőteljes affektív hatással bírnak. Egyszerre komikus és szánalmas.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A szovjet és kelet-európai közeg ismerete (a férfiak passzív szerepe, a női gondoskodás elvárása), a kollázstechnika jelentésgazdagságának értése, a szappanopera mint forma parodisztikus használata aktiválják a néző emlékezetét és társadalmi tudását.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film kollektív emlékezeti mintázatot közvetít a kapcsolatok és a nemi szerepek válságáról. Az ismétlődő helyzetek és motívumok egy patriarchális társadalom köré szerveződnek.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film mediális archívumként működik: stilizált képeken, globális ikonográfián, testmetaforákon keresztül őrzi és közvetíti a késő-szocialista hétköznapi érzelmek tapasztalatát. A tárgyak (tej, cigaretta, fazék, libanyak) a kulturális tudattalan tárgyai.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	Az étel, a főzés, az evés ismétlődő jelenetei emlékezeti helyként működnek: a vágy, a szerepek, a viszonyok köré szerveződnek. A banális objektumok az elnyomott történeti tapasztalatok hordozóivá válnak.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A lakás tere hatalmi térként van megszerkesztve: a férfi uralja az olvasás (tudás), a nő a főzés (gondoskodás) terét. Eduard megjelenése megbontja ezt a status quót, de az új dinamika is hamar kiüresedik. A testek térbeli viszonya a hatalmi hierarchiák és vágyviszonyok reprezentációja.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek *A háromszög* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A tér stagnál, nem történik benne átrendeződés. A zártság a kapcsolat bezártságát is tükrözi, a változás illúzió marad. A másik lakás konyhabelsője, a benne megjelenített szereplők felállása is ugyanolyan.
Testábrázolás	Julia arca folyamatosan változik, fragmentálódik – ez a vágy alakulásának, elbizonytalanodásának és a női identitás megalkotottságának vizuális kifejezése. A férfiak infantilizáltak, passzívak.
Időkezelés	Ismétlődő, ciklikus szerkezet. A film kezdő és záró kompozíciói nagyon hasonlóak. Nincs fejlődés, csak ismétlődés: zárt időstruktúra.
Mozgásdinamika	Korlátozott, koreografált mozgások. A szereplők mozdulatai stilizáltak, repetitívek (pl. az orrtúrás, az evés). Ezek a mozdulatok szinte automatizáltak.
Felületek / anyagszerűség	A film karcos, szándékosan rusztikus rajztechnikája, a fakó tónusok és textúrák a romlás és elhasználódás érzését keltik. A szereplők divatmagazinnal kivágott arca, a Marlboro doboza utalás a fogyasztói esztétika behatolására.
Hanghasználat	A zene (tangó) ironikus: a szenvedélyes hangkulissza groteszk kontrasztban áll a valódi érzelmi ürességgel. A szereplők csak egymás nevét ismételtetik – a nyelv kiüresedik, a kommunikáció elakad.
Narratíva / elbeszélés	Ciklikus történet: szerelmi háromszög, újakezdés, kudarc. A történet nem egyéni fejlődésről, hanem kollektív mintázatot ír le. A vágy dinamizmusa mindig ugyanabba az érzelmi zsákutca torkollik. Az ismétlődő motívumok ironikus, szatirikus szerveződésben jelennek meg.

17. Szoboszlai Péter: Rend a házban (1970)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Rend a házban* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A házmester karaktere kelet-európai archetipikus figura: az önkéntes felügyelő, a kisember, aki identitását a hatalom szolgálatában leli meg. A rendfétis groteszk képei (kukákból emelt falak, emberből összerakott épület, egyforma emeletek) túlélő képként funkcionálnak, kollektív emlékezeti lenyomatokként, melyek a hatalom vizuális örökségét archiválják.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A film szigorúan strukturált térszervezése egy mechanikusan működő társadalmi emlékezetformát alkot. A tér a társadalmi viszonyok beágyazódásának vizuális formája lesz.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A házmester kő-textúrájú teste, és a szabályozott tér szorongáskeltő, diszkomfortos affektív hatást váltanak ki. A kontroll, amely elvileg rendet teremt, testi fenyegetéssé válik a néző számára.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film értelmezéséhez szükséges a kelet-európai hatalomgyakorlás és a szocialista hétköznapiak ismerete. A gangos bérház mint kulturális emlékezeti tér, és a házmester mint típusfigura az egyéni tapasztalatokon alapuló kollektív emlékezeti aktivációt mozditja elő.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	Egy egész korszak – a késői államszocializmus – kulturális emlékezetét sűríti. A rend és a fegyelem ideológiája, az elnyomás racionalizálása és a lakóter mint hatalmi mikromodell a történelmi tapasztalat vizuális újrakódolásává válik.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film mediális archívummá válik: a tusrajz monokróm textúrája, a sűrített tér és az abszurd jelenetek az autoriter rendérzékelés mentális lenyomatait rögzítik. A házmester víziója affektív térmodell is.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A ház, a körfolyosó, a kuka, a lakásajtók, az atlaszok mint kapuőrzők – mind emlékezeti helyekké válnak. Nem konkrét helyeket idéznek, hanem archetipikus kelet-európai lakótereket, amelyekben a hatalom testközelié válik.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A bérház panoptikus, hierarchikusan szerkesztett tere a hatalom térbeli megszervezésének példája: a házmester centrális pozícióból kontrollálja az összes emeletet, a rend terétől a szabadság terei kizáródnak. A tér nem semleges: a hatalom topológiája.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Rend a házban* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A film zárt, szimmetrikus, panoptikus térben játszódik. A bérház szerkezete megfigyelhetőséget és hierarchiát teremt. A tér felosztása társadalmi rendként működik, ahol minden embernek kijelölt pozíciója van.
Testábrázolás	A házmester kő-jellegű testet kap, egybeolvad az általa felügyelt házzal. A testek és a terek szimbiózisban léteznek, ami a hatalom és az individuum ontológiai keveredését jelenti.
Időkezelés	A film ciklikus és ismétlődő időszerkezettel él: a rendet nap mint nap újra és újra meg kell teremteni. Az idő nem fejlődés, hanem monoton visszatérés. Ez Foucault időbeli fegyelmezési modelljének vizuális leképeződése.
Mozgásdinamika	A mozgások repetitívek, gépiesek: a házmester mozdulatai rítusokként térnek vissza. A lakók passzívak.
Felületek / anyagszerűség	A tusrajz monokróm és érdes: a textúra mechanikus, merev, hideg, szemben a főcímben látható színes akvarellek szabadságot sugárzó fluiditásával. A vizualításban is az ellenőrzöttség és az ellenállás kódjai állnak szemben.
Hanghasználat	A házmester monológja uralja a hangsávot, nyelvileg teremt meg a rendet. A beszéd nem narrál, hanem igazság-rituáléként működik – hatalmi aktusként.
Narratíva / elbeszélés	A film nem hagyományos narratív struktúrát követ: a jelenetek groteszk víziók, metaforák sorozataként épülnek fel. Az elbeszélés parabolikus és vizuálisan allegorikus, érzéki–logikai íve a hatalom működésének dehumanizáló folyamata.

18. Szoboszlai Péter: *Hé, te!* (1976)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Hé, te!* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	Nem történeti, hanem testi-affektív módon őrzi a diktatúra tapasztalatát. A film utóemlékezet-örökségként működik azok számára, akik maguk nem éltek totalitárius rendszerben, de affektív szinten újraélhetik annak atmoszféráját.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	Szerkezetét szakaszokra tagolt formai ritmus határozza meg: expozíció – bezáródás – rombolás – kitörés – üldözés. A tér (kockaszoba) fokozatosan deformálódik, az idő belassul, majd felgyorsul, a mozgás szélsőségesé válik. E formai megoldások az emlékezeti torzulás és a trauma spirális szerkezetét modellezik.
Jill Bennett (érzéki trauma)	A stilizált, deformált emberalak, a zárt tér, az arányváltások és az arctalan hang nyugtalanságot, szorongást, klausztrofóbiát váltanak ki. A néző nem értelmez, hanem testi reakciókon keresztül kapcsolódik a filmhez: a vizualitás affektív tapasztalattá válik.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film olvasása feltételezi a késő szocialista ideológiák, a mindennapi elnyomás mechanizmusainak ismeretét. A néző emlékezetét aktiválja a szűk tér, a szimbólumok, az agresszió fokozódása, és ezzel a történeti tapasztalatok emocionális újraértelmezésére készíti.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	Az államszocializmus hétköznapijainak affektív lenyomatát őrzi. Nem konkrét eseményeket idéz meg, hanem a hatalom beszivárgásának, a paranoia, a bezártság, az önellenőrzés kultúrájának kollektív érzésvilágát – ez a kulturális emlékezet vizuális sűrítője.
Aleida Assmann (affektív archívum)	Nem narratív módon rögzít emléket, hanem érzéki-affektív térként működik. A társadalmi erőszak tapasztalatát testbe és térbe kódolja.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A kockaszoba emlékezeti helyé válik: a bezártság, a megfigyeltség, a paranoia tereként működik. A tárgyak (szekrény, festmény, lepke) a hatalommal való konfrontáció mediatiszt pontjai.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A film tere ideologikus módon konstruált: a négyzetes szoba a hatalom által kijelölt alanyiség terévé válik. A tér nemcsak zárt, hanem állandóan változik, torzul, így a néző is elveszíti térbeli stabilitását – ez a hatalom destabilizáló erejének formai leképezése.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Hé, te!* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A tér zárt, de geometrikusan egyszerű – egy kocka, amely a pszichés elszigeteltség és az önreflexió tere. A kocka egyszerre menedék és börtön, az önmagára záródó hatalom ideologikus tere, amelyből a főszereplő nem menekülhet, csak agresszióval törhet ki.
Testábrázolás	A főalak fokozatosan torzul, az arányok irreálisak, a test nem realista, hanem affektív szimbólum. A végén már árnyékká stilizált figura – ez a pszichés szétesés vizuális allegóriája. A test a hatalom belsővé válásának médiuma.
Időkezelés	Az idő ciklikus és fokozatosan gyorsuló: nincs hagyományos időrend, hanem feszültségépítés, majd erőszakos kitörés határozza meg az időérzéklet. A lezárás nem lezár, hanem újraindítja a traumát (a szereplő árnyéka elől fut, de nem szabadul).
Mozgásdinamika	A mozgás stilizált, szaggatott, kevés fázisból áll. Az emberalak mozgása pantomimszerű, amely a pszichés állapot fázisait, és az indulatait érzékelteti.
Felületek / anyagszerűség	A képi világ rajzos, fekete-fehér, monokróm, erőteljes kontúrokkal. A felületek karcosak, szikarak, a rajzosság mentális állapotot tükröz, nem naturalista ábrázolást. A tusvonalak emlékezeti nyomok, amelyek a traumát rajzolják körbe.
Hanghasználat	A hangsáv zörejekre, artikulálatlan hangokra, emberi kiáltásokra épül. A free jazz motívum a lepke jelenetében kiemeli a szabadság illúzióját. A hang nem illusztrál, hanem feszültséget kelt.
Narratíva / elbeszélés	Nincs klasszikus történet – allegorikus dramaturgia van. A film fokozódásra, deformációra, belső feszültségre épül. Logikailag zárt, de érzelmileg nyitott parabola.

19. Joško Marušić: *Halszem* (1980)

I. Emlékezeti keret – Elméleti megközelítések a *Halszem* című filmhez

Elméleti nézőpont	Alkalmazott szempont
Marianne Hirsch (utóemlékezet)	A kihalt falu, a gyermekek lemészárlása, a halak inváziója olyan affektív lenyomatokat hoz létre, amelyek nemcsak rögzítik, hanem testileg újraérezkeltetik a trauma tapasztalatát. A film előrevetíti (proleptikus módon) a délszláv háború során bekövetkezett népirtását – így utóemlékezet-örökséggé válik.
Astrid Erll (emlékezeti formák)	A film térbeli fordulatra épül: a tengerből érkező halak megszállják a falut. Az idő az éjszakai támadás alatt besűrűsödik, reggel kimerevedik. Ez nemcsak keretezi az emlékezést, hanem feszültséget generál.
Jill Bennett (érzéki trauma)	Az óriási halak, az öldöklés naturalista ábrázolása és a megszenstelenített otthon erős testi-affektív reakciót vált ki: undort, feszültséget, félelmet. A néző fizikai reakciókon keresztül „emlékezik”.
Annette Kuhn (kulturális kompetencia)	A film dekódolása kulturális ismeretet igényel: a nézőnek tudnia kell a jugoszláv kontextusról (halászfalu, patriarchális szerepek, háború), hogy felismerje az emlékezet kulturális rétegeit. A vizuális etnográfia (tárgyak, ruházat, rítusok) aktiválja a regionális és generációs emlékezetet.
Jan Assmann (kulturális emlékezet)	A film a horvát tengerparti halász közösség vizuális kódjain keresztül örökíti tovább egy korszak emlékezetét. Az eszközök (petróleumlámpa, fejkendő, cigaretta, csónak) egy konkrét társadalmi rend emléktárgyai, amelyek a kollektív emlékezet végességét tematizálják.
Aleida Assmann (affektív archívum)	A film vizuálisan archiválja az erőszakot. A kiürült falu képei affektív és mediális lenyomatként tárolják a kollektív félelem és kiszolgáltatottság tapasztalatát.
Pierre Nora (emlékezeti helyek)	A falu, az utca, a szoba, a használati tárgyak, az öltözet emlékezeti helyekként működnek – nemcsak topográfiai értelemben, hanem kulturális és identitásbeli lenyomatként is.
Henri Lefebvre (tértermelés)	A film a tenger és a szárazföld közti hatalmi viszonyokat fordítja meg. A patriarchális térhasználat (férfiak a tengeren, nők otthon) összeomlik. Az ember uralta környezet a megtorlás színterévé válik. A teret újrendezi az erőszak.

II. Forma és struktúra – Érzéki elemzési rétegek a *Halszem* című filmben

Formaelem	Megfigyelések
Térhasználat	A falu zárt, labirintikus szerkezete az emberi kontrollt szimbolizálja, amelyet a tenger áttör. A hatalmi viszonyokat a tér inváziója írja át: a természet visszaveszi, amit az ember kisajátított.
Testábrázolás	A halak ábrázolása horrorisztikus és elidegenítő hatású. Az emberek mechanikus, stilizált mozgásai a társadalmi konformitást hangsúlyozzák.
Időkezelés	A történet egyetlen éjszaka alatt játszódik, zárt, lineáris időkeretben. Az éj-nap struktúra szimbolikus: a sötétség alatt bontakozik ki a trauma, a reggel nem feloldás, hanem emlékezetvesztés. Az idő kimerevített tapasztalattá válik a végső ürességben.
Mozgásdinamika	A halászok mozgása nyugodt és ciklikus, a halaké szervezett és erőszakos. Mindkettő a gyilkolás egy formája.
Felületek / anyagszerűség	A képek kontrasztosak, a kontúrok markánsak. Az expresszív vizualitás összhangban van a cselekmény sokkoló jellegével.
Hanghasználat	Tomislav Simović csellóra írt zenéje expresszív. Helyettesíti a nyelvet, a zörejeket, és érzéki-érzelmi választ generál.
Narratíva / elbeszélés	Klasszikus elbeszélés, narratív minimalizmus jellemzi. A képek lineáris sorrendben követik egymást. A forma cselekménycentrikus.

MESTERMUNKA

Nemi egyenlőtlenségek a rajzfilmgyártásban

A keleti blokk animációs filmgyártásában feltűnően alacsony volt a női rendezők száma. Ennek oka nemcsak a nemi arányok egyenlőtlenségében keresendő, hanem mélyen strukturált intézményi, kulturális és ideológiai folyamatokban. A legtöbb országban a rajzfilmstúdiók állami kulturális vállalként működtek, erősen hierarchizált szerkezettel. A rendezői pozíció eléréséhez intézményes hatalom, presztízs, belső kapcsolati háló kellett, és ezekhez a nők rendszerint nem fértek hozzá. A rendezői pozíciót nemcsak tehetség, hanem státusz, korábbi filmes munka vagy politikai kapcsolatrendszer alapozta meg. A férfiak uralta filmes szakma a nőket inkább illusztrátori, tervezői, esetleg dramaturgiai feladatokra tartotta alkalmasnak – de nem autonóm alkotásra. A rendszer formálisan egyenlőséget hirdetett, *de facto* viszont fenntartotta a nemi hierarchiát – főleg a presztízspozíciókban.

A rendezők legtöbbször iparművészeti, képzőművészeti vagy filmfőiskolai képzésen keresztül kerültek a pályára. Ezek az intézmények aránytalanul kevés női hallgatót vettek fel a rendezői és animátori szakirányokra, a nők gyakran alkalmazott művészeti pályára orientálódtak: plakát-, díszlet- vagy bábtervezés, könyvillusztráció. A szocializációs minták – még a hivatalosan emancipációra építő rendszerekben is – reprodukálták a „férfi-alkotó, nő-kivitelező” szerepelrendezést. A rendezés nemcsak kreatív, hanem irányító, szervező, „parancsnoki” szerep volt – ami a korban a férfiassághoz kapcsolt tulajdonságokat követelte meg (tekintély, határozottság, „vizionáriusi” attitűd). A kivitelezői munkakörökbe rendszerint „ügyeskező”, „precíz”, „türelmes”, „szorgos” alkalmazottak jelentkezését várták, ezeket a tulajdonságokat viszont a nőkhez társították. A női alkotók gyakran háttérbe szorultak, vagy társalkotóként sem kaptak rendezői kreditet. Az a kevés női alkotó, aki a rendszerben dolgozott (pl. háttérfestőként vagy figuratervezőként), nem jutott át az intézményi üvegplafonon. Míg a rendezői pozícióban kevés nőt találunk, számos nő vett részt az animációs filmkészítés különböző fázisaiban: kihúzás, kifestés, fázisrajzolás, háttértervezés, bábkészítés. Ezek a munkakörök nem jártak nyilvános szerzőségi státusszal, ami által a női jelenlét strukturálisan láthatatlan maradt. Mivel a kollektív munka során a rendező viszi el a szerzőséget, a kulturális emlékezetből kiíródtak azok, akik a képeket valójában megalkották.

A kifestő-kihúzó láthatatlan és névtelen munkaerő volt a gyártásban, úgynevezett háttériparos. A „középkáderek” többsége nő volt. A kifestőknek gyorsan kellett dolgozniuk, hogy a festék ne hagyjon csíkokat, esetenként hajnalban, nagy melegek idején (hiszen a légkondicionálás még nem létezett). Gyakran dolgoztak dupla műszakban, hogy tartsák a határidőket. A por és a légmozgás kiküszöbölésére zárt ablakokkal dolgoztak, így a hőség és a páratartalom nemcsak a munkakörülményeket tette kellemetlenné, hanem a festékréteget is megrongálta: az vagy megolvadt, vagy lepattogzott. A korszak ipari gyakorlatára jellemző módon nem alkalmaztak megfelelő munkavédelmi felszerelést: a kifestőnők rendszerint maszk nélkül dolgoztak, így közvetlenül belélegezték a festékekből párolgó oldószereket, amiből sokuknak egészségügyi problémája származott. Egyszerre csak egy színt lehetett felvinni, majd mintegy három órára száradni tették a cellt. A jelenettől függően egy cellen akár húsz szín is szerepelhetett. Hogy melyik testrésznek, ruhadarabnak milyen a színe, a terv számokkal jelezte. Az egységes festékeknek köszönhetően tehát függetlenül attól, hogy ki és hol készítette, mindig egyformáknak kellett lenniük. Ez a szem számára megerőltető, fantáziátlan, monoton és precizitást igénylő munka a legalacsonyabb bérezésű volt a rajzfilmgyártás folyamatában. A kifestők darabbérért dolgoztak.

1972-ben a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, illetőleg a Magyar Iparművészeti Főiskola tipográfiai tanszékén az 1972/73-as tanévtől már rajzfilmes animációs speciális kollégiumot hirdettek. Ekkortól a budapesti képző- és iparművészeti szakközépiskola,

valamint a szegedi művészeti szakközépiskola is képzett – a Művelődésügyi Minisztérium engedélye alapján – rajzfilmes középkadereket (fázis-, kulcsrajzoló, kihúzó-kifestő fiatalokat). Klingl Béla animációs rendező így emlékszik vissza: „Papíron rajzoltunk világítóasztalon, fázisoltunk, utána áthúzták cellre, ahol átrajzolták, majd a kifestő lányok kifestették hátul festékek kockáról kockára. Ennél lélektelenebb munkát nem ismerek, mint a fázisrajzolás és a cellek kifestése, amitől a számítógép megszabadított minket.”

Az állami filmstúdiók megszűnése és a digitális korszak kezdete egybeesett. A rendszerváltást követően a stúdiókban tömeges elbocsátások voltak. A kifestő szakma korábbi formájában megszűnt, a kifestők számítógépen, képernyők előtt dolgoznak. Számuk jelentősen csökkent, a gépek teljesítményének köszönhetően. Munkájuk a szemébe került, több millió cell-lapot semmisítettek meg a stúdiók felszámolásakor. A több generációnyi kifestő különböző túlélési stratégiákat volt kénytelen választani. Aki nyugdíjazás előtt állt, kikönyörgött még néhány hónapot a munkáltatótól; aki rugalmasan viszonyult az új technikához, beletanult a számítógépes kifestésbe; akinek legelső munkahelye volt a rajzfilmstúdió, pályát váltott, szakmát tanult. Mivel a kifestéshez elég volt a szakvégtzettség nélküli érettségi, sokan már nem fiatalon kerültek kényszerpályára. Így lett belőlük bolti eladó, dajka, beteggondozó.

Mestermunkám fontos részét képezi a Pannónia Filmstúdió egykori kifestőnőivel készített interjúsorozat⁷⁶. Az alanyok között van olyan, akiből később gyártásvezető lett, van, aki csak néhány évet dolgozott ott, rögtön az érettségi után, és van, aki megpróbálkozott a digitális kifestéssel. Sokuk szeretett volna képzőművészeti pályát választani, de vagy nem jutott be a Főiskolára, vagy imponált neki, hogy egyetem helyett munkába állhat, anyagilag függetlenedhet a szüleitől. Vannak köztük barátnők, és olyanok, akik nem ismerték egymást. A tapasztalatok vegyesek, közös érintkezési pontokkal. Abban megegyeznek, hogy mindannyian életük legjobb munkahelyeként tartják számon a Pannónia Filmstúdiót. Legtöbbjüknek azóta sem sikerült igényeinek megfelelő és képességeihez méltó munkahelyet találni.

A kifestőnő (szamizdat)

A mestermunka médiumaként a szamizdat formátumát választottam, amely a kézi sokszorosítású, nem hivatalos kiadványok történeti hagyományához kapcsolódik, különösen a szovjet típusú diktatúrák elleni kulturális ellenállás kontextusában. A munkafolyamat során korabeli, üres újságpapírokat használtam hordozóként, amelyek tartalommal való megtöltése nemcsak fizikai, hanem konceptuális gesztus is: a hiányos, cenzúrázott történelmi diskurzus újraírását szimbolizálja.

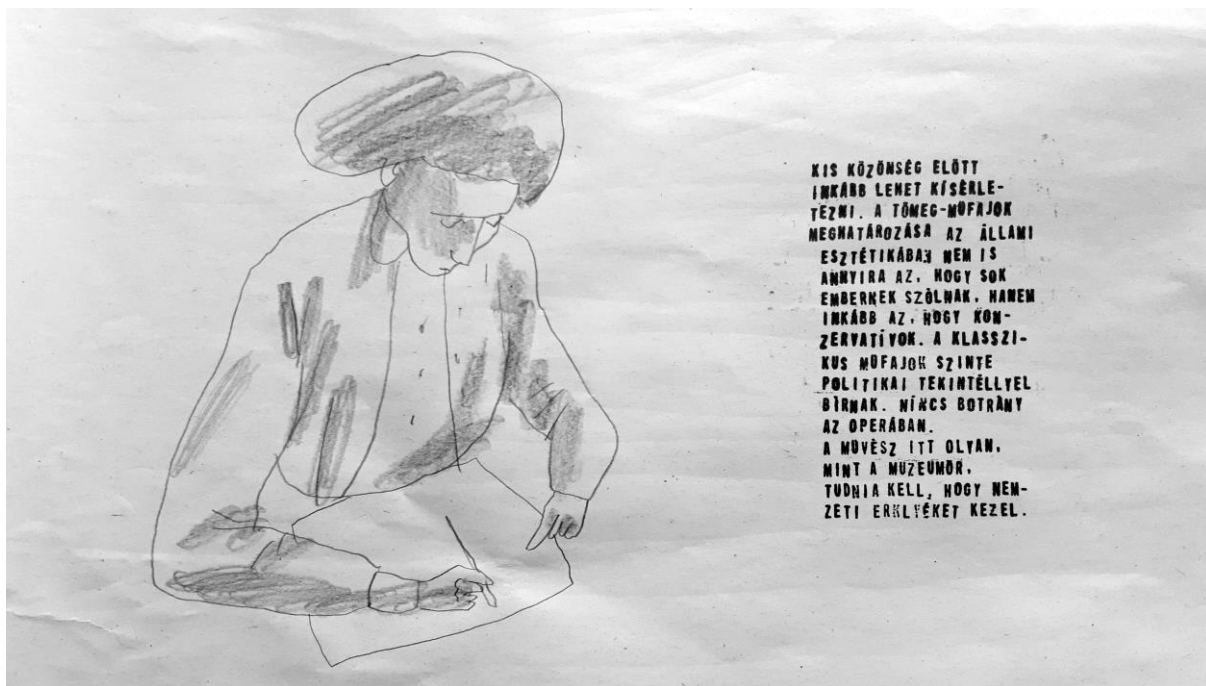
Az újság szöveges része Haraszi Miklós két könyvéből, a *Darabbér* és *A cenzúra esztétikája* című műveiből származik. A *Darabbér* naplószerű formában tárja fel a szerző egyéves munkatapasztalatát a kistérségi Vörös Csillag Traktorgyárban, amelyben a munkálát mindennapi realitásai és az önmegfigyelés révén a hivatalos szocialista ideológia narratívája fokozatosan leépül. A szöveg nyelvi és tartalmi rétegzettsége – valamint a nyílt öncenzúramegtagadás – világosan mutatja, hogy az írás maga is politikai tett, amelynek következményeként Harasztit letartóztatták. A *Cenzúra esztétikája* – amely több alkalommal is szamizdat kiadványként jelent meg az 1980-as években – az irányított művészet és a belsővé tett kontroll mechanizmusait tárja fel. Az általam kiemelt szövegrészek különösen a művész társadalmi szerepével, valamint a hatalomhoz fűződő viszonyával foglalkoznak. *A cenzúra esztétikája* ma is aktuális kérdéseket vet fel – pl. lehet-e a szabad művészetet

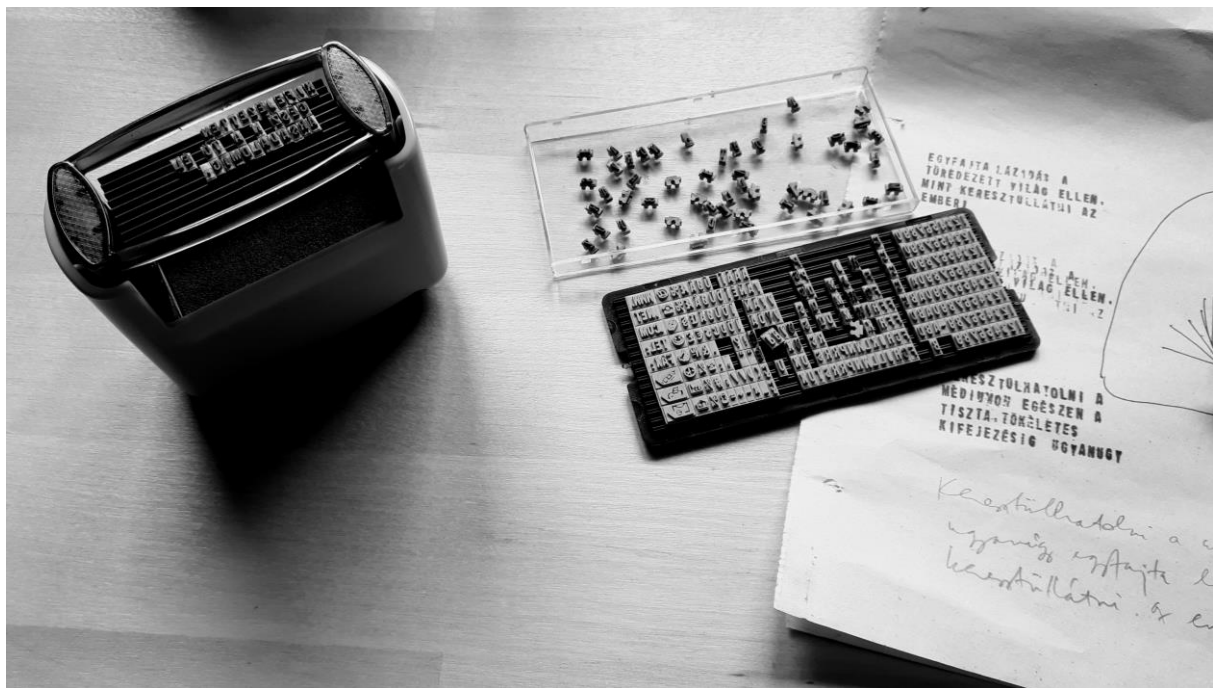
⁷⁶ Elérhető: <https://drive.google.com/drive/folders/1PkFwVh5wg2W9vIpdak1qvqaE96KiT37U?usp=sharing>

piacosítani, illetve a hagyomány kultiválását lehet-e alkotásnak nevezni? Az alkalmazott művész pozíciója kétértelmű: egyfelől ipari szereplő, aki megbízás alapján dolgozik, másfelől – különösen szerzői műfajok esetén – autonóm alkotóként van jelen, aki nem csak esztétikai, hanem ideológiai döntéseket hoz. A társadalmi pozíció betöltésével és az alkotói szabadság problematikájával disszertációmban foglalkoztam (*Az átvitt értelem. Animációs életstratégiák a vasfüggöny mögött*).

Az idézett szövegrészleteket egy kirakható gumibélyegző segítségével rögzítem az újságlapokra: a szöveget egyszer lenyomatom, majd a betűsávot kiürítem és új szövegrészt állítok össze. A hibák és elcsúszások – amelyek a kézi munkafolyamat természetes velejárói – nem kerülnek kijavításra, mivel szerves részét képezik az esztétikai és konceptuális működésnek. A képi anyag egyetlen motívumot ismétel: egy kifestőnő alakját, aki papírja fölé görnyed. Ezek az elszemélytelenített portrék ceruzával készülnek, minden újságoldalon kettő jelenik meg, egy teljes íven (4 oldal) nyolc darab. Amennyiben ezeket a rajzokat egymásra vetítjük, animációs hatást érhetünk el: a nőalak „megmozdul”, a szekvenciák révén felsejlik a mozgókép illúziója. A monoton újrarajzolás és a betűk kézi kirakása a rajzfilmkészítés heroikus, gyakran láthatatlanul végzett munkájának állít affektív emléket. A mestermunka ezen formában nemcsak a szamizdat emlékeztetőt idézi meg, hanem a testbe írt, ismétlésen alapuló vizuális munka jelenkori reflexióját is nyújtja.

A rajzfilm paradox módon egyesíti az egyedi kézműves munkát és a sokszorozhatóságot. A fázisrajz, bár technikailag egyetlen képkocka egy mozgássorban, önmagában is autonóm, kézzel készült grafikai produktum, amely megőrzi a szerzői gesztus nyomát, de a szerzői kézjegyek nélkül. Művészi értéke emiatt csak a filmtermék kontextusában van. A kézműves kiadványból csupán egyetlen példány készül, amely az egyszeri, nem sokszorozott mű felértékelődését hangsúlyozza – szándékos reflexióként a szamizdat hagyományára. Ezzel a gesztussal egyúttal a mestermunka egyediségéből fakadó eszei érték is hangsúlyt kap, amely megfeleltethető a Walter Benjamin által leírt „auratikus” műtárgyfogalomnak. A szamizdatnak ugyanakkor készül egy melléklete, a kifestőnő fénymásolt kontúrja. A filccel kihúzott körvonal színekódokat tartalmaz, ami alapján bárki kifestheti a kifestőnőt. A projekt ezáltal a kollektív emlékezet aktiválásának, a művészi emlékezés fizikai és közösségi dimenzióinak is teret enged.





BIBLIOGRÁFIA

- ALTHUSSER, Louis. *Ideológia és ideológiai államapparátusok*. Fordította TÓTH Károly (1969). Cirka művészeti folyóirat, 6. évf., 1. sz. (2023)
- ANTAL István. „Lázad a rajz.” *Filmvilág*, 2004. július.
- ASSMANN, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization*. Cambridge: University Press, 2011.
- ASSMANN, Aleida. „Forms of Forgetting”. Előadás, Castrum Peregrini. Amszterdam: Stichting Herengracht 401 (H401), 2014. okt. 27.
- ASSMANN, Aleida. „Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai.” In *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerkesztette KISANTAL Tamás, 146–159. Budapest: Kijárat Kiadó, 2009.
- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas kultúrákban*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. „A szimulákrum elsőbbsége.” Fordította Gángó Gábor. In *Testes Könyv I.*, szerkesztette KISS Attila, KOVÁCS Sándor S. K. és ODORICS Ferenc, 161. Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.
- BENJAMIN, Walter. „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”. Fordította BARLAY László. In: *Kommentár és Prófécia*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.
- BENJAMIN, Walter. „Kiásni és emlékezni.” Fordította ANDORKA György. *Metropolis*, 2020. január.
- BENNETT, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: University Press, 2005.
- BOROWCZYK, Walerian. In *Szürrealizmus a filmművészetben*, szerkesztette KARCSAI KULCSÁR István, 106. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *Social Space, Physical Space and Habitus*. Vilhelm Aubert Memorial Lecture, Report 10 (1996)
- CERTEAU, Michel de. *A cselekvés művészete*. Fordította SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010.
- DEBORD, Guy. *A spektákulum társadalma*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Open Books, 2003.
- DÁNIEL Ferenc. „A jelenlét animációja.” *Filmkultúra*, 1984. szeptember.

- ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Fordította Sara B. Young. New York: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2011.
- ERLL, Astrid. „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Szerkesztette ERLL, Astrid és NÜNNING, Ansgar. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Felügyelet és büntetés: A börtön születése*. Fordította FÁZSY Anikó és CSÜRÖS Klára. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990.
- FOUCAULT, Michel. „Más terekről. Heterotópiák.” Fordította ERHARDT Miklós.
Hozzáférés: <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (Megtekintve: 2025.08.17.)
- GÁLL István. „A fény öröme.” *Élet és irodalom*, 1967. július 22.
- HARASZTI Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1991.
- HARASZTI Miklós. *Darabbér*. Budapest: TÉKA, 1989.
- HIRSCH, Marianne. „Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája.” Fordította PINTÉR Ádám, SZÁSZ Anna Lujza és ZOMBORY Máté. In *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*. Szerkesztette Zombory Máté. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014.
- HIRSCH Tibor. „Tényfilm és animáció.” *Pannonia Film Híradó* 6 (1982).
- HOBBSAWM, Eric, és RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press, 1983.
- IVÁNYI-BITTER, Brigitta. *Kovácsnai*. Budapest: Vince Kiadó, 2010.
- KONRÁD György és SZELÉNYI Iván. *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*. Párizs: Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1978.
- KOŁODZIEJCZYK, Dorota és HUIGEN, Siegfried. „East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial: A Critical Introduction.” In *East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial in the Twentieth Century*. Szerkesztette Dorota KOŁODZIEJCZYK, Dorota és HUIGEN, Siegfried. Cham: Palgrave Macmillan, 2003.
- KOVÁSZNAI György. „A Rügyfakadás megvalósításának munkamódszere.” In IVÁNYI-BITTER Brigitta, *Kovácsnai*. Budapest: Vince Kiadó, 2010.
- KRAUSZ Tamás és SZIGETI Péter szerk., *Államszocializmus. Értelmezések – viták – tanulságok*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007.
- KUHN, Annette. *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London, New York: I. B. Tauris, 2002.
- KUNDERA, Milan. *Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája*. Fordította BÍRÓ Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2022.

- LEFEBVRE, Henri. „La production de l'espace.” *L'Homme et la société* 31–32. sz. (1974)
- LŐCSEI Gabriella. „Valaki játszik velünk.” Interjú Szoboszlai Péterrel. *Magyar Nemzet*, 2010. január 30.
- MENHÁRT László. „Mesék a barbárok idejéből.” Interjú Reisenbüchler Sándorral. *Művészet*, 1982/2. sz.
- MIGNOLO, Walter D. „Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of de-Coloniality.” *Cultural Studies* 21, 2–3. sz. (2007)
- MORITZ, William. „Narrative Strategies for Resistance and Protest in Eastern European Animation.” In *A Reader in Animation Studies*, szerkesztette Jayne PILLING. Sydney: John Libbey Cinema and Animation, 1999.
- NÄRIPEA, Eva. „Soviet Estonian Animated Science Fiction: Avo Paistik's Mischievous Universes.” *Studies in Eastern European Cinema* 8, 2. sz. (2017)
- NORA, Pierre. *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*. Fordította HAAS Lília és mások. Budapest: Napvilág Kiadó, 2010.
- NORA, Pierre. *Emlékezet és történelem között*. Fordította K. Horváth Zsolt. *Aetas* 3 (1993). Hozzáférés: <https://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html> (Megtekintve: 2025. 08. 17.)
- ORLOV, Alexej. Его жена - курица (Фрейдистская символика в анимационном кино) „A felesége egy tyúk (Freudi szimbolika az animációs filmekben).” Hozzáférés: <https://war1917.livejournal.com/40257.html?es=1> (Megtekintve: 2025. 08. 17.)
- PASSERINI, Luisa. *Fascism in Popular Memory: The Cultural Experience of the Turin Working Class*. Cambridge: University Press, 1987.
- QUIJANO, Aníbal. „Coloniality of Power and Social Classification.” *Journal of World-Systems Research* 6, 2. sz. (2000)
- TLOSTANOVA, Madina. „Chapter Two. Decolonial Aesthetics and Post-Soviet Art.” *What Does It Mean to Be Post-Soviet?: Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*. New York: Duke University Press, 2018.
- VARGA Zoltán. „Fel és le a lépcsőlabirintusban. Orosz István *Vigyázat, lépcső!* című animációs filmjének nyomában.” *Forrás* 53, 12. sz. (2021)
- XAVIER, Ismail. „Historical Allegory.” In *A Companion to Film Theory*. Szerkesztette Toby MILLER és Robert STAM. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- ZALÁN Vince. „A levetköztetett planéta.” Interjú Reisenbüchler Sándorral. *Filmvilág*, 1988. február.

CURRICULUM VITAE

Láng Orsolya (1987, Szatmárnémeti)
író, költő, grafikus, filmrendező

2007: Marosvásárhely, Művészeti Líceum, grafika szakirány
2007–2011: Kolozsvár, Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Film, fotó, média-szak BA
2012: Filmrendező (diplomafilm: *Kövek*)
2009, 2014, 2018: Communitas Alapítvány Alkotói Ösztöndíj
2010, 2011, 2012: Filmtett Workshop, animációs műhely
2013–2016: Budapest, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem animáció MA
2015: *Tejszobor* (kisregény, Fiatal Írók Szövetsége – Erdélyi Híradó Kiadó)
2016: *Bordaköz* (versek, Fiatal Írók Szövetsége – Erdélyi Híradó Kiadó)
2017: Animációs tervezőművész (diplomafilm: *Szezon után*)
Díjak: a budaörsi PRIMANIMA nemzetközi elsőfilmes animációs filmfesztivál Pálos György zsűri különdíja (2018); az Espinho-i CINANIMA nemzetközi animációs filmfesztivál legjobb diákfilmnek járó díja (2018); Kecskeméti Animációs Filmfesztivál fődíja (2019)
2017. november: Blognapló, Writer In Residence-Program, Göttingen
2020: *Pályamatricák* (útirajzok, Lector Kiadó)
2020: Móricz Zsigmond Irodalmi Alkotói Ösztöndíj
2020: a Litera *Trianoni nősorsok* pályázatának második díjazottja, *Láthatatlan infarktusok* című írásával
2019–2025: Budapest, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem doktori iskola, multimédia szak. Disszertáció: *Az átvitt értelem. Animációs életstratégiák a vasfüggöny mögött*.
Témavezetők: Fülöp József DLA és Iványi-Bitter Brigitta PhD.
2021: *Személyes okok* (versek, Lector-Prae)
2023. november: *Új gyakorlatok* – egyéni kiállítás. Nyitott Műhely, Budapest
2024. október: *Hely-lékek* – Artist In Residence Program, egyéni kiállítás. B5 Studio, Marosvásárhely
2023, 2024, 2025: Csoportos kiállítások (*Ima a harmatért, Birnfeld Hagada, A halállal kapcsolatban, Várj, ezt még elültetem!*). 2B Galéria, Budapest
2024: *Ház, délután* (versek, Lector-Prae)

Irodalmi díjak:

Mikó András Emlékdíj (2006)
Méhes György Debüt-díj (2015)
Erdély Magyar Irodalmáért Alapítvány Debüt-díj (2015)
Fehér Klára Irodalmi-díj (2016)
Szilágyi Domokos-díj (2017)
Kemény Zsigmond-díj (2018)
Junior Szépiró-díj (2022)
Bertók László Költészeti Díj kisdíja (2023)

A Szépirók Társaságának tagja.

PUBLIKÁCIÓS JEGYZÉK

Láng Orsolya

Kövek (2012) diplomafilm Cs. Gyimesi Éva emlékére, Sapientia EMTE, Kolozsvár –
https://www.youtube.com/watch?v=2jkpPnmK0_w

Filmtett workshop-filmek:

Állatok farsangja (2010) – <https://www.youtube.com/watch?v=2FebrdqwJ1o>

Philemon és Baucisz (2011) – <https://www.youtube.com/watch?v=iD6SIJzuKfg>

Őszi sanzon (2012) – <https://www.youtube.com/watch?v=zei4OHMwZu0>

Szezon után (2017) diplomafilm Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest –
<https://www.youtube.com/watch?v=Elf14mfOzmc&t=47s>

Díjak: a budaörsi PRIMANIMA nemzetközi elsőfilmes animációs filmfesztivál Pálos György zsűri különdíja (2018); az Espinho-i CINANIMA nemzetközi animációs filmfesztivál legjobb diákfilmnek járó díja (2018); Kecskeméti Animációs Filmfesztivál fődíja (2019)

Blognapló (2017), Writer In Residence-Program, Göttingen

Új gyakorlatok – egyéni kiállítás (2023), Nyitott Műhely, Budapest

Hely-lékek – Artist In Residence Program, egyéni kiállítás (2024), B5 Studio, Marosvásárhely

Words and Music / Szöveg és Zene havi művészeti program a Nyitott Műhelyben (Budapest).

Irodalmi szerkesztő 2023 óta.

Kötetek:

Tejszobor (kisregény, Fiatal Írók Szövetsége – Erdélyi Híradó Kiadó, 2015)

Bordaköz (versek, Fiatal Írók Szövetsége – Erdélyi Híradó Kiadó, 2016)

Pályamatricák (útirajzok, Lector, 2020)

Személyes okok (versek, Lector-Prae, 2021)

Ház, délután (versek, Lector-Prae, 2024)

Csoportos kiállítások 2B Galéria, Budapest:

Ima a harmatért (2023)

Birnfeld Hagada (2024)

A halállal kapcsolatban (2024)

Várj, ezt még elültetem! (2025)

Műút-könyvtrailer (2023):

Demus Gábor: *egy gang sarkából* – <https://muut.hu/archivum/44867>

Bartók Imre: *Majmom, Vergilius* – <https://muut.hu/archivum/44864>

Szolcsányi Ákos: *Piros* – <https://muut.hu/archivum/44861>

Visky Zsolt – Gábor Zsófia: *Történetvígázók* – <https://muut.hu/archivum/44858>

Szabó Marcell: *A zseb vallási karaktere* – <https://muut.hu/archivum/44855>

Moesko Péter: *Megyünk haza* – <https://muut.hu/archivum/44835>

Könyvtrailer Garaczi László *Wesztteg* című regényéhez (2023):

<https://litera.hu/media/literatv/wesztteg-lang-orsolya-konyvtrailere-garaczi-laszlo-regenyehez.html>

Elő- és utószavak, kiállítás megnyitók:

Halász Dániel: *You Were Never Really Here* (Capa Központ, 2020) – megnyitó

Halász Dániel: *Borderland* fotókiállítás (Capa Központ, 2020) – megnyitó („Ambient”)

Az empátia mint önvédelem (2019. május 10.) – Röhrig Géza *Angyalvakond* című kötetről

https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=6512

Az elhallgatott krónikás (2019. szeptember 25.) – Gy. Szabó Béla retrospektív tárlata a kolozsvári Quadro Galériában https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=6700

Lebegő identitás (2020. január 12.) — háttérbeszélgetés Pílinger Erzsébettel a galériák és közönség közti közvetítésről [PRAE.HU](https://prae.hu) - a művészeti portál.

Transzcendens materializmus (2021. november 10.) – Nagy Albert retrospektív tárlata a kolozsvári Bánffy-palotában és a Quadro Galériában

https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=7753

Bartis Noémi: grafikai kiállítás (Marosvásárhely Camera K'Arte, 2022) – megnyitó („Élik az életünk”: <https://www.helikon.ro/bejegyzesek/elik-az-életünk>)

Átejtethetetlen méhek? (2022. október 31.) – Kerecsi Nemere kiállításáról a kolozsvári Quadro Galériában <https://www.helikon.ro/bejegyzesek/atejtethetetlen-mehék>

Ikonoklasztázia, avagy a képrombolás mint öngyógyítás (2024. május 31.) — elemző írás Keresztes Zoltán privát ikonográfiájáról [PRAE.HU](https://prae.hu) - a művészeti portál.

Lana Bastašić: *Tefffogak* novelláskötet (Margó Könyvek, 2024) – utószó („Adok neked csontfogat, hozzád nekem vasfogat”)

Keresztes Zoltán *Underdogimages* fotóalbum (Prae Kiadó, 2024) – előszó („Álljon itt felejtésül”)

Petri Zsolt, Dr. Cseporán Zsolt, Dr. Kollarik Tamás: *A magyar animációoktatás jövője – Kihívások és fejlődési irányok* (2025) – utószó

Animációval kapcsolatos publikációk:

Animáció 1. rész – Jankovics Marcell

ANIMÁCIÓ 2. RÉSZ – Reisenbüchler Sándor animációs kiáltványai

ANIMÁCIÓ 3. RÉSZ – Gémes József, az elkötelezett

ANIMÁCIÓ 4. RÉSZ – A szórakoztató: Nepp József

ANIMÁCIÓ 5. RÉSZ – Macskássy Gyula integratív életműve

ANIMÁCIÓ 6. RÉSZ TERNOVSZKY, A JÁTEKOS

ANIMÁCIÓ 7. RÉSZ – Az értékmentő Richly Zsolt

ANIMÁCIÓ 8. RÉSZ – Nevettetni és meghatni – a Dargay-szakma

ANIMÁCIÓ 9. RÉSZ – Szoboszlai Péter, egy korszak lelkiismerete

ANIMÁCIÓ 10. RÉSZ – Orosz István tanulságos varázslatai

ANIMÁCIÓ 11. RÉSZ – Keresztes Dóra világmeséi

Rabok legyünk vagy Kék Pelikan?

Filmkritikák:

Antigoné – Fiatal erdélyi filmesek premierje Kolozsváron <https://filmtett.ro/>
Ryan Murphy: Eat Pray Love / Ízek imák szerelmek <https://filmtett.ro/>
Abbas Kiarostami: Copie conforme / Hiteles másolat <https://filmtett.ro/>
Alejandro González Iñárritu: Biutiful <https://filmtett.ro/>
A hűségelven innen és túl – Király Hajnal: Könyv és film között <https://filmtett.ro/>
Gondolatok az első Tarr-monográfiáról – Kővári Orsolya: Árnyékvilág. Tarr Béla-retrospektív <https://filmtett.ro/>
Brooklyn nem tágul – Woody Allen: Apopó nélkül <https://filmtett.ro/>
Módosult tudat helyett tudatosult mód – Jankovics Marcell: Az ember tragédiája
(2012. december 25.), https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=3207
Skizofrén evangélium (2013. április 10.) https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=3326
Én – az mindig valaki más (2013. május 25.) https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=3383
Aszkézis és érzékiség – Ulrich Seidl Paradicsom-trilógiája (2013. december 25.)
https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=3631
Valahonnan ismerős (2020. május 25.) https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=7024

Könyvillusztrációk:

Demény Péter, Egyed Emese, Fekete Vince, László Noémi, Markó Béla, Selyem Zsuzsa,
'Sigmond Júlia, Tamás Dénes, Weber Kristóf szépirodalmi köteteiben.

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Láng Orsolya, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy *Az átvitt értelem. Animációs életstratégiák a vasfüggöny mögött* című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, kelt: 2025. augusztus 21.

.....
Aláírás