

KLAUSZTROFÓB BALETT

Kulcsszavak: keleti blokk; animációs film; téri fordulat; klausztrófia

Az alábbi írás részlet a készülő, *Az átvitt értelem. Animációs életstratégiák a vasfüggöny mögött* címet viselő doktori disszertációból. A disszertáció a szerzői jegyek kiemelésével kíván átfogó képet nyújtani a '70–80-as évek kelet-európai animációs rövid-filmjeinek formai-tartalmi jellemzőiről. A vizsgálat fókuszában főként az egyén és a hatalom viszonya áll, legyen szó akár a művek keletkezésének társadalmi-politikai kontextusáról, vagy akár magukban a filmekben tematizált problémáról. Az alábbi, térszemlélettel foglalkozó fejezet három lengyel rendező (Zbigniew Rybczyński, Hieronim Neumann, Jerzy Kucia) példáján keresztül kívánja bemutatni, hogyan válhatnak kordokumentummá egy olyan műfaj alkotásai, amely nem csak nagyfokú absztraháló képességgel rendelkezik, de a köztudatban ritkán lépi túl a (főként gyerekeket) szórakoztató jelleget.

A hetvenes–nyolcvanas években Foucault¹ és Lefebvre² térrel foglalkozó gondolatai beértek, és bekövetkezett az úgynevezett „téri fordulat”. Mindkét szerző hasonlóan gondolkodik arról, hogy a tér nemcsak földrajzi adottság, hanem olyan társadalmi konstrukció is, amely elválaszthatatlan a benne élőtől, és jelentéssel bír azok megértésében. Nem űr, hanem viszonyegyettes, amely hatás-visszahatás alapon működik. Ez a fordulat hatással volt mind a társadalom-, mind a bölcsésztudományokra, így a művészettel foglalkozó elemzésekben is egyre hangsúlyosabban érvényesült a térbeliség szempontja. A filmművészetben meggyökerezett „narratív tér” kifejezést először Stephen Heath használta 1976-os *Narratív tér (Narrative Space)*³ című esszéjében. Ebben leírja, hogy a tér a szereplőkkel egyenrangú elem, amikor a néző össze-

* LÁNG Orsolya (1987), költő, író, könyvillusztrátor, doktorandusz, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Animáció Szak, Budapest

1 Michel FOUCAULT: *Más terekről*. Ford. ERHARDT Miklós. = Index 2004. augusztus 9. <http://exindex.hu>.

2 Henri LEFEBVRE: *The Production of Space*. Blackwell, Oxford, 1991.

3 Eredeti megjelenése: Screen 17(1976). 3. sz. 68–112. Később Stephen Heath *Questions of Cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1981. 19–75.) című kötetébe is bekerült. [Magyarul: Stephen HEATH: *Narratív tér*. 2004. Ford. SIMON Vanda–BORSODY Gyöngyi = *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. VAJDOVICH Györgyi. A szövegeket válogatta és a bevezetőket írta Kovács András Bálint. Palatinus, Bp., 119–181.]

rakja a képkockák alapján a történetet. Az, hogy a cselekmény milyen térben játszódik, meghatározó erejű, olyannyira, hogy az angol a *take place* kifejezéssel jelöli. Vagyis a szűzsé úgy határozza meg a fabulát, hogy azt a néző hozza létre a szűzsé jelzései alapján. Emellett a tér sosem lehet semleges, tudatosan megválasztott *háttérként* szinte személyes tulajdonságként ad hozzá a karakter megjelenéséhez. Később Mark Cooper⁴ kiegészítette ezt a meglátást azzal, hogy nemcsak a megmutatott terek meghatározók a nézők érzelmi-gondolati reakciói szempontjából, hanem a meg nem mutatott terek is. Gondoljunk itt olyan elvont fogalmakra, mint a két szereplő közti távolság, amely konkrétan nem megmutatható, viszont utalásokból kiderül, vagy a Stephen Heath által vizsgált reneszánsz centrális perspektíva óta kibővült téri ismereteink, vagy akár az a szonikus tér, amely a cselekmény környezetéből beszűrődő hangokból és hanghatásokból tevődik össze.

A helyszíne a kommunizmus meghatározó létélménye. Felépültek a lakótelepek és panelnegyedek, az emberi élettér „dobozosodott” és „rekeszesedett”, egymás feje fölé került egzisztenciák, magánszférák jöttek létre. Ezekbe az előregyártott vasbeton elemekből összerakott épületekbe a berendezést is beépítették, az egyénnek így még annyi szabadsága sem volt, hogy tetszés szerint berendezze a teret. Átláthatóbb volt így az uniformizált, rendszeresített egység, a lakótömb. Az áthallásos falak az egész rendszer jelképeként tekinthetők. *Az ügynök élete* című oktatófilm részletesen mutatja be, hogyan kell behatolni, és elhelyezni a lehallgatókészüléket egy ilyen lakásban.⁵ Ahogy Sławomir Mrożek az *Abszurd történetek* Ponty című írásában leírja, mindennek megvan a maga kiharcolt helye, és aminek nincs, az tengődik, várakozik. Mint a „székfoglaló” nevű gyerekjátékban: aki nem elég gyors, szék nélkül marad.⁶ Ez az óvodásoknak való úgynevezett kismozgásos játék lényegében a hiánygazdaságok elvén működik: vagyis a rendelkezésre álló készlet kisebb, mint a kereslet. Aki nem áll be hajnalban a sorba, annak hiába van ételjegye, megtörténhet, hogy a fejadagja az orra előtt fogy el. A jó helyért való küzdelem rányomta bélyegét az emberek közti

4 Mark Garrett COOPER: *Narrative Spaces*. 2002. Screen 43. 2. sz. University of Glasgow. 139–157.

5 PAPP Gábor Zsigmond: *Az ügynök élete. Belügyi oktatás a Kádár-korszakban*. 2002. A film a budapesti Izabella utcai Rendőrségi (később BM) Filmstúdió 1958 és 1988 között készült, „szigorúan titkos minősítésű” anyagaiból tevődik össze. Ezek tudományos szakszerűséggel mutatták be az állambiztonsági szakemberek, lehallgatók, tartótisztek és szervezett ügynökök működését: módszereiket, házkutatásokat, lehallgatásokat, megfigyeléseket és az ügynökbeservezés fogásait.

6 Kitesznek a szoba közepére a játékosok számának megfelelő széket. A játék kezdetekor mindenki ül, és a játékvezető jelére felállnak. Amíg a játékosok körbesétálnak, a játékvezető elvesz egy széket. Amikor jelt ad a leülésre, a játékosok gyorsan leülnek, és akinek nem jutott hely, kiesik. Akkor ismét felállnak, sétálnak. A játékvezető minden körben kivesz egy széket. Az utolsó székre leülő a győztes.

viszonyokra, az igyekvés, a szemfüles jelenlét, a szerzés, lopás, csalás elvárt magatartásformává vált. A helyzet tobzódott az abszurd jelenetekben, az ember a létminimum megvalósulásának is örült. A negatív előjelű események – mint Mrożek *Pontyában* – csak egy kifecsközött élethelyzetben foghatók fel pozitívumként. Az alapvető emberi igények kielégítése nagyjából a „kiutalásos elosztás” kijelölt térrészeire redukálódik. A sorban állás „kitettsége” szem előtt tartja a sorban állót, a panoptikus tekintet foucault-i jellemzését visszhangozza: „A láthatóság csapda.” Foucault történeti áttekintésében⁷ maga az izoláció és kontroll egy fegyvelmezett társadalom politikai elképzelése. A végtelen térben eltűnni, menekülni, elbújni egyaránt lehetetlen és reménytelen. Ideillő az atmoszféra érzékeltetése végett egy pozsonyi performansz leírása: *JÁN BUDAJ ÉS AZ INTENZÍV TAPASZTALAT IDEIGLENES TÁRSADALMA EBÉD II. (OBED II.)* Ján Budaj 1979. december 16-án rendezett Ebéd II akciójához a pozsonyi Kútiky – Karlova Ves lakótelepet választotta helyszínül. Egy rutintevékenységet helyezett természetellenes kontextusba: a vasárnapi ebéd egy lakótelepi járdán abszurdan hangos, „élő” installációként zavarta meg a szocialista szomszédság rendes életét, utalt a magánszféra elvesztésére, valamint leleplezte a „normalitás” rítusainak alapján álló társadalmi béke törekvéségét. Az intim családi ebédet panoptikus környezetbe helyezte. Az elképzett lakóktól érdekes reakciók érkeztek, akik lakásuk ablakaiból figyelték az összejövetelt, amely megzavarta saját ebédjüket a maga kihangsúlyozott kanalizálásával és üvegcsörömpölésével, illetve a mikrofonok és erősítők segítségével a környezet számára sugárzott, megkerülhetetlen eszmecserevel.⁸ Hasonló formanyelven valósítja meg a szóban forgó történelmi-társadalmi kontextus által kitermelt ismeret- és élményanyag, valamint a szuverén alkotói irányelvek elegyét két lengyel film. Zbigniew Rybczyński és Hieronim Neumann kísérleti animációja nem csak formai megvalósításukban mutatnak rokonságot egymással, hanem tartalmilag is: mindkettő a szociális valóságban gyökerező narratíva. Egy kor- és helyspecifikus, jellemzően szűk mozgástérben játszódik, egymás mellett tökéletes párhuzamban élő szereplőkkel. Rybczyński *Tango* (1980) című filmje egy szobában, Neumann *Blok* (1982) című filmje az egész keleti blokkban elterjedt, emeletes kockaház típusban játszódik. Mindkettőben a koreográfia válik elbeszéléstechnikává, és az ismétlés válik történetté. Ezek a filmek legalább annyira érvényes zenei kompozíciók, mint amennyire vizuális művek.

A *Tango* szobájában a tér a zenéből ismert *crescendo* elvén először zsúfolásig telik, majd a *decrescendo* elvén megint kiürül. Vagyis olyan teret látunk, amely reálisan nem létezhet. Az újonnan megjelenő személyek nem oltják ki a korábbiak jelenlétét, hanem rájuk rétegződve elegyítik őket. A reális tér (szoba) reális elemekkel (személyek)

7 Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. Ford. FÁZSY Anikó–Csűrös Klára. Gondolat, Bp., 1990.

8 Az idézet forrása: <http://hu.cultural-opposition.eu/courage/exhibition?theme=n26173>. (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 04.)

töltődik meg úgy, hogy ezáltal virtuálisan végtelenül. A *Tangó*ban színre vitt kispolgári idill klausztrofóbiásan szűk szobája az örökké ismétlődő személyek animált, mechanikus fel- és lelépései és abszurd cselekvései folytán pillanatok alatt az ideges, hektikus, értelmetlen mozdulatok tébolydájává alakul át. Megtapasztalhatjuk egy határozott nézőpontból kiindulva a nézőpontvesztés állapotát: az egymásra íródó precíz mozgások egy vizuális palimpszesztet hoznak létre, a rendből épül ki a káosz. A szereplők pantomimjellegű mozgása egy ikonikus tablóvá válik, abban a pontban, amikor minden alkotóeleme egyszerre van jelen. A köznapi abszurdba fordulása a halmozás révén valósul meg, a tér reális befogadóképességének figyelmen kívül hagyása kétdimenzióssá teszi a szereplőket. Az úgynevezett vándormaszkos (*clipping, windowing*) technikával a tér- és időbeli rétegeképzés virtuálisan végtelen mélységig folytatódhat, mert az egyenként filmszalagra rögzített figurák egymást nem befolyásolják. Az egymásra kopírozódásban elveszítik aurájukat, súlyukat, kiterjedésüket. Ez a trükk olyan filozofikus távlatokat nyit az amúgy realista formanyelvvel operáló alkotásnak, mint az egzisztencialista létbe vetettség vagy az elidegenedés problémája, a magán- és közsféra közti határ elmosódása a rendőrállamban vagy a lakhatási problémák a túlnépesedés (és a tabuizált abortusz) korában. Dekonstruktivista szociológia. Nem tudjuk, milyen következményekkel járna, ha az itt látható személyek összeütköznének, mert pályájukról sosem mozdulnak el, és még akkor is, amikor ezek keresztezik egymást, a menetrendjük különbözik. Az ironikus cím – annak a szenvedélyes spanyol táncnak neve, amelyben a partnerek szorosan egymáshoz simulnak – éles ellentétben áll ezeknek a figuráknak az örök és szenvtelen párhuzamosságával. A zárt tér, az egyértelmű központi hős mellőzése, illetve meg többszörözése, a lélektani motivációk „képiesítése” a történet elvont, modellszerű jelentésére utal. A forma az epikus elvű szemléletmódból az ikonikus elvű szemléletmódba fordul át.

Amíg a *Tango* egy disznarratív allegorikus szerkesztésmódot tükröz, a *Blok* egy stilizált történetelbeszélés. Hieronim Neumann kísérleti animációja a kommunista lakásprojekttéma egyik variációja. A kép kivágat ezúttal nem egyetlen lakásra korlátozódik, hanem az egész lakótömbre kiterjed. Az emeleteken és falakon áthaladó kamera fűrkésző tekintetével figyelhetjük meg a tömbház lakóit (hasonló szemszögű „szociológia” Josko Marusic egy évvel korábban készült *Felhőkarcolója*, ahol az architektúra a főszereplő). A néző ismét az államhatalom megfigyelő gépezetének – eredetileg, a kereszténységben az isteni hatalomnak tulajdonított – „omniprezens” és „omnipotens” nézőpontjával azonosul. A domináns monokuláris nézőpont alárendeltségi viszonyban tartja és tárgyiasítja a megfigyelteteket. Az intimitás extimitássá változik. Amit látunk, az akkori Lengyelország társadalmi keresztmetszete, minden nyomorúságával és kisstílűségével együtt, a pénz- és helyhiány, az összezártság okozta kisebb atrocitások, a rögtönzések és tákolások, az egymás iránti közöny és tiszteltlenség, az egyéni boldogulás és boldogtalanság útkeresései. Mindegyik életet a lakás négy fala keretezi, szűkebb kivágásban pedig az ablak. A kamera átmegy a falon,

180 fokban megkerüli a teret, így láthatóvá teszi a térben történő eseményeket. A lépcsőházból kimegy az utcára nyíló ablak elé, ahonnan átsiklik egy másik emelet ablakára, és a félkört visszafelé leírva egy új élettér bemutatásával visszamegy a lépcsőházba. A mozgás a diavetítés aktusát imitálja, amikor a kihúzott keretet kicseréli az ember, majd egy újabb diát tol be a vetítőbe. A kamera együtt mozog a szereplőkkel, nem történik semmi lényeges nélküle, kívülre. Szigorú, mechanikus mozgása van, de éppen ez a rögzített pályás mozgás ölti egymásba azokat a hurkokat, amelyeket egy-egy lakás organikus belseje jelent, és amelynek a végén kirajzolódik a blokk – és tágabb értelemben az egész keleti blokk – társadalmának láncolata. Ahogy Jacques Tati filmjeiben láttuk, bármelyik hétköznapi mozdulatsor értelmezhető táncként, az ismétlés avatja rítussá a hétköznapi. Egyébként mindkét film szereplői robotok, mechanikus mozgásuk nélkülöz minden érzékiséget, repetitívitasuk pedig patológikussá teszi az amúgy normális cselekvéseket. Ahogy az egyik mozgásforma átíródik egy másik mozgásfolyamattá, a tér zártságából kifolyólag a meghatározottság manifestációjaként is tekinthető. Neumann játéktérként értelmezi az eleve adott és merev kontextust, a kamerának a testek mozgásával összehangolt koreográfiája van, és ez a mozgás a narrációt segíti. Míg a *Tango* egy bolerószerű, felerősödő, majd elhalkuló ritmus, amely egy kilengéssel visszatér a kezdeti stádiumába, a *Blok* felépítése egy olyan folyamat, amelyben változás következik be, módosul a kezdeti stádium. Rybczyński szereplői egyenként önálló történetek, hiteles jelenlétüket egy-egy hétköznapi cselekvésen alapuló mozgásuk biztosítja. Bár használják a teret, mégsem a térben, hanem szerepükben és mozgásanyagukban teljesednek ki. Neumannéi csoportonként azok, akik egy nagyobb struktúra alkotóelemei, a főszereplő pedig maga a struktúra.

Mindkét film legfontosabb tárgya egy általánosabb, egzisztenciális határtapasztalat, amely csak másodsorban politikai-társadalmi meghatározottságú. A szereplők egymással és környezetükkel történő interakcióiban megképződik a szigorúan felügyelt társadalmi tér, melyben a tömeg, a közügy, az osztályérdek, és a kollektív siker felmagasztaltatik, míg az individuum, a magánügy, az egyéni érdek és teljesítmény leértékelődik. A tartalmi idő előrehaladtával egyre kisebb jelentősége van a történet konkrét értelmének. A konkrét cselekvések az ismétlődéstől kiüresednek, és a szertartásig stilizálódnak fel. A ritmus rítust hoz létre. Az egyszerű mozgáspanelekből építkező táncdarabokkal (Trisha Brown vagy Pina Bausch koreográfiái) állíthatók párhuzamba, ahol a sztori végtelenül egyszerű és banális, de a mozgáskompozíció mintha az univerzum precíz és törvényszerű működésének volna a leképeződése. A bolygók sem ütköznek. Ha úgy tetszik, a tapasztalatán túl nem mutató immanencia transzcendencia utáni vágya.

„(A) parabola vagy a modell csak egy bizonyos szintig tudja absztrahálni az elbeszélést; bizonyos szinten túl az absztrakció szere-

pét át kell venniük a képi ábrázolásmód retorikai alakzatainak: az allegóriáknak és/vagy szimbólumoknak. A kérdés az, hogy a parabolikus elbeszélésmód integrálni tudja-e még a képi ábrázolásmód allegorikusságát, vagy az ábrázolásmód olyan autonómiával ruházza fel a filmképet, hogy az már nem az elbeszélésmód parabolikus elvonatkoztatását segíti, hanem megszünteti az elbeszélést, s ezzel kizárólag a képi ábrázolásmód struktúrájának rendeli alá a film formavilágát.”⁹

Gelencsér Gábor Jancsó Miklós filmjei kapcsán olyasmit fogalmaz meg, ami érvenyes mind Rybczyński, mind Neumann említett filmjére. A klasszikusan értelmezett elbeszélés totálisan alárendelődik az ábrázolás allegorikusságának, a stilizált formavilág a parabolisztikusság felé mutat. A parabola esetében pedig legalább akkora szerepe (és felelőssége) van a befogadónak, mint a szerzőnek, mert a műbe kódolt jelentés a megfejtéssel teljeseedik ki. Azokról a „kétsíkú” művekről beszélünk, amelyekben megvan a kifejezés és a tartalom síkja, a jelentés (denotáció) mellett az együttjelentés (konnotáció) is. A két lengyel kísérleti animáció jó példa arra, hogy a kor dokumentuma miként válhat a stilizáció eljárásával a kor szimbólumává. A *Tango* és a *Blok* kívül maradnak, kívülálló művek, szemtanújelleggel bírnak. Nem külső megszorításként olvasztják magukba a cenzúrát, hanem belső késztetésre „hűtik le” a mű homogenizáló közegében.

A kelet-európai parabolákban nem a kimondhatatlan határfogalmak, hanem a kimondható fogalom határai körvonalazódnak. Ahhoz, hogy egységében lássunk egy művet, három alapvető kérdést kell feltennünk: ki az alkotó, milyen térben vált nyilvánossá a mű, és milyen hatásmechanizmust indított el (ez az eredeti szándéktól eltérő lehet). A frankfurti iskola kutatócsoportja (főleg Theodor W. Adorno, de Walter Benjamin is) által kidolgozott „kritikai elmélet” szerint a művek saját autonóm értékük mellett a társadalmi aspektusok viszonylatában is értékelhetők. Szerkezetükben például visszaköszönhet egy adott társadalom struktúrája, ahogyan a szöveg jelrendszere is a társadalmi viszonyrendszerekre reflektál. Tehát a művek elemzéséhez nemcsak esztétikai szempontokat lehet figyelembe venni, hanem a szociális kontextust is. Az 1961-es Holdra szállás új korszakot nyitott az emberiség történetében. Megváltozott az időhöz és a térhez való viszony. A Szovjetunió az Amerikai Egyesült Államok mellett vett részt a versenyben, hogy ki repítsen először embert az űrbe. Megjelentek a Gagarinról elnevezett intézmények, a Lajka kutyás termékek, a Szputnyik, Raketa és Vosztok háztartási eszközök, használati tárgyak. Az űrutazás, az űrszondák és műholdak motivikusan is megjelentek mindenütt. A sci-fi műfajában olyan

9 GELENCSÉR Gábor: *Politikai poétika. Jancsó és a hetvenes évek parabolái*. Metropolis 2001. 2. sz. <https://metropolis.org.hu/politikai-poetika-1> (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 04.)

mérföldkövek születtek, mint a *Csillagkapu* (*Star Trek*, 1966–1969) című sorozat, Stanley Kubrick 2001: *Űrodüsszeiája* (*A Space Odyssey* 2001, 1968), a *Csillagok háborúja* (*Star Wars*) űropera első epizódjai (1977: *Csillagok háborúja*, 1980: *A birodalom visszavág*, 1983: *A Jedi visszatér*) és Tarkovszkij *Solarisa* (1972). Az űr ábrázolása és a tudományos-technikai fejlődés egyéb vívmányainak beemelése művészileg az ismeretlen felderítésének kihívása, a dimenzióváltás igénye vagy éppenséggel a nihil kifejeződési formája volt. Az egyik legnépszerűbb magyar televíziós rajzfilmsorozat, a *Mézga család* (*Üzenet a jövőből*, 1970) fő motívuma is egy másik térben-időben élő rokon (leszármazott). Noha az emberiség tere kitágult, a keleti blokkban nem történt változás a határok helyzetét illetően. Utazni csak az országon belül lehetett, vagy – indokolt útlevélkérelemmel – a „baráti” szocialista országokba.

Az utazás toposzához nyúl Daniel Szczechura, majd két évvel később Jerzy Kucia *Utazása* is (*Podróż*, 1970; *Powrót*, 1972) is. Mindkét film erősen meditatív. Szczechura filmjének főszereplőjét végig hátból látjuk, amíg el nem éri célját, egy üres házat. Akkor visszafordul, és visszafelé is megteszi ugyanazt az utat. Provokatív minimalizmus a cselekmény szintjén, vizuálisan mégis nagy *trouville*. Sok ilyen látunk még a lengyel animációban: a végletekig ismételt séma üzenetté való konvertálása. Kucia utasa míg térben halad és jut el A-ból B-be, mentális-érzelmi utazást is tesz. A film formai síkján ez egy olyan absztrakt térben artikulálódik, ahol a fény-árnyék hatások, a kevésbé konkretizálható foltok átveszik az uralmat a vonatfülke konkrét síkjai és felületei fölött, át- meg átvágják a sötétet, és az objektív idő feloldódik a szubjektív időben. Kucia utazós filmjeivel Henri Lefebvre térrel foglalkozó írásaira reflektál. Lefebvre az 1970-es években a karteziánus térszemlélet kritikáját fogalmazza meg – vagyis Descartes azon koncepcióját látja megdőlni a pszichológia és a filozófia szempontjai szerint, mely szerint a külső, objektív tér maradéktalanul leválasztható a szubjektum belső teréről (vagyis a tér pusztán fizikai kiterjedés, és nem gondolati). Cinzia Bottini emocionális dokuanimációknak nevezni Kucia filmjeit¹⁰, ugyanis a rendezői életmű egészére jellemző az érzelmi hatás szándéka. Ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy az általános érzelmeket szubjektív jelentéshez társítja egy olyan ellenpontrendszerben, ahol a nonverbális hanghatások egyenértékűek a vizuális effektusokkal, amelyekhez gyakran nem diegetikusan kapcsolódnak. Vagyis a hang eloldódik és elmozdul a látványtól az atmoszferikusság és hangulatfestés felé. *Lift* című filmjében (*Winda*, 1973) a kezdetben diegetikus (vagyis a képhez társuló) hangsáv a lift emelkedésével egyre inkább elszabadul, az ismétlődő zörejek nondiegetikus zajjá válnak, és már nem azt festik alá, amit látunk. Vagyis a hang nem a képet illusztrálja. Közben a kép is eloldódik önmagától, a valóság mentális állapottá válik. A lift képébe

10 Cinzia BOTTINI: *The Orchestration of Emotions in Jerzy Kucia's Animation*. <https://journal.animationstudies.org/cinzia-bottini-the-orchestration-of-emotions-in-jerzy-kucias-animation/> (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 10.)

tájrészletek, Kucia jellegzetes utazásmotívumai keverednek. Ezek a filmek mégsem a szürrealisztikus álm jelenetekre emlékeztetnek, inkább elmeállapot-leképezések. A bennük teremtett realitás a megfigyelésen és az emlékezésen alapszik. A hétköznapi tárgyak és realitáselemek (emberek, járművek, állatok, növények) megszűnnek tárgyakká lenni, és emlékekké minősülnek át. Szemiotikai fogalmakkal: ikonikus jelekből szimbolikus jelekké válnak. A személyes emlék ugyanígy fordul át személytelenbe, vagyis kollektív tapasztalatba. Honess Roe az animációs dokumentumfilmekről írt disszertációjában¹¹ kihangsúlyozza az önéletrajzi elemek hatékonyságát a történelem rekonstrukciós kísérleteiben. Véleménye szerint az egyéninek a kollektívbe, illetve a személyesnek a publikusba való beemelése lehetővé teszi az alulról felfelé való építkezést az általános történelemszemlélet felülnézeti pozíciója helyett. Az animáció (mint általában az autobiografikus művek), személyességénél fogva, megfelelő stratégia lehet a történelem „re-prezentálására”, vagyis újragondolására¹². A részletekből építkezve konstruálja újra a valóságot (amely idővel történelemmé válik – lásd esetünkben), amelyet emocionális töltettel is ellát.

Az ún. felfüggesztett tereket Foucault *heterotrópiának*¹³ nevezi (vagyis valamiféle *ellentérnek*). A film egy olyan lehetetlen, ontológiailag problematikus hely, ahol a valóság és egy „másik világ” találkozik, vagy éppen összefolyik, és a metaforák szó szerint értelmezhetőek. (Ilyen értelemben olyan, mint a tükör, amelyet Foucault egyszerre nevez utópiának és heterotrópiának: egy hely, valós hely nélkül, virtuálisan nyílik meg a felület mögött.) Foucault a heterotrópiák meghatározásának negyedik alapelve¹⁴ azokról a helyekről beszél, amelyek az időhöz kapcsolódnak. Pontosabban az idő törésvonalaihoz kapcsolódó állapotokhoz, legyenek azok krónikusak (pl. vásártér) vagy örökké tartók (pl. temető). Ezeket az időbeli kilengéseket, kronológiához nem kapcsolható tartamokat *heterokróniának* nevezi. Azért különös a film esete, mert egyszerre érvényesül benne a heterotrópia és a heterokrónia, vagyis egyszerre van időn és téren kívül. Az utazást tematizáló filmek különösen alkalmasak arra, hogy ezt a viszonyrendszert, vagyis a térbe zárt pillanat és az időben kibomló tér közti átjárást érzékeltessék. Kucia 1976-os filmjében, a *Sorompóban* (*Szlaban*) várakozók sorakoznak fel egy vidéki tájban, várva, hogy a leeresztett sorompó mögött (a film nézője szempontjából előtt) elhaladjon a vonat. Az idő megáll, és ebben a zárványban mindenki toporogni, téblábolni kezd – a céljuk felé igyekvő emberek hirtelen nevet-

11 Annabelle HONESS ROE: *Animating Documentary*. School of Cinematic Arts, Los Angeles, 2009.

12 Uo. 145.

13 Michel FOUCAULT: *Des espaces autres* = Uő: *Dits et écrits: 1954–1988*. IV. Paris, Édition Gallimard, 1980–1988. 752–762. Magyarul: Michel FOUCAULT: *Más terekről* (1967): *Heterotópiák*, ford. ERHARDT Miklós. <http://exindex.hu> (Utolsó megtekintés: 2021. 05. 10.)

14 FOUCAULT: *i. m.*

ségessé, kiszolgáltatottá válnak. A megmutatott pillanat ki van ragadva a Kronosz lineáris keretei közül, mintha a Kairosz kozmikus idejében játszódna. Nem is a linearitással szakít, hiszen a cselekménynek vannak kronologikus állomásai – van eleje, közepe és vége –, hanem a lassú, monoton ritmussal teremti meg az időtlenség érzetét. A szemlélő jelen van a jelen eseményeiben, és a néző azonosul ezzel a szemlélődő nézőponttal. Kucia nem tömörít, nem montíroz a hatáskeltés érdekében, hanem ki ragad egy részletet, amelyet teljes egészében élénk tár: legyen az egy tojásból kikelő rovar, vagy egy leeresztett sorompó előtt várakozó embercsoport. Nem megörökít, hanem ezeknek a jelenléteknek az örökkévalóságáról tanúskodik.

THE CLAUSTROPHOBY-DANCE

Keywords: Eastern Bloc; animated film; spatial turn; claustrophobia

The paper is an excerpt from my doctoral thesis, *The Transmitted Meaning. Animated Life Strategies behind the Iron Curtain*. The dissertation aims to provide a comprehensive picture of the characteristics of Eastern European animated short films from the 1970s and 1980s, regarding both their form and content, highlighting each artists' style. The focus of the research is the relation between individual and authority in the socio-political context of the film, as well as in the problems approached in these works. The following chapter about the representation of space intends to discuss, through the example of three Polish directors (Zbigniew Rybczyński, Hieronim Neumann, Jerzy Kucia), how creations of a genre – which not only has a high possibility of abstraction, but in common knowledge rarely goes beyond entertainment – turn into documentation.

BALETUL CLAUSTROFOBIEI

Cuvinte-cheie: blocul de Est; film de animație; întorsătură spațială; claustrofobie

Lucrarea de față este un capitol din teza mea de doctorat intitulată *Semnificația transmisă. Strategii de viață animate în spatele cortinei de fier*. Teza își propune să ofere o imagine cuprinzătoare a caracteristicilor formale și de conținut ale scurtmetrajelor animate din Europa de Est din anii 1970-1980 prin evidențierea stilului specific al unor artiști. În focusul lucrării se află raportul dintre individ și putere, atât referitor la contextul socio-politic, cât și în ceea ce privește problematica filmelor. Capitolul despre reprezentarea spațiului cuprinde trei studii de caz despre regizori polonezi (Zbigniew Rybczyński, Hieronim Neumann, Jerzy Kucia). Aici urmăresc creațiile aparținând unui gen care nu numai că are un potențial ridicat de abstractizare, dar în conștiința publică rareori depășește caracterul distractiv – poate dezvolta valori documentare.