

OROSZ ISTVÁN ANIMÁCIÓI

Útvesztők álmodója

VARGA ZOLTÁN

LEHET-E AZ IDŐBEN DISSZIDÁLNI? OROSZ ISTVÁN KÉPZŐMŰVÉSZETI ANIMÁCIÓI A SZOCIOGRÁFIÁT ÉS AZ ÁLMOT, AZ IDŐTLEN KÉRDÉSEKET ÉS A TÖRTÉNELMI TAPASZTALATOKAT KAPCSOLJÁK ÖSSZE.

Grafikus vagyok, aki alkalomadtán animációs filmeket is készít – Orosz István így szokta aforizmatikusan összefoglalni, alkotóművészetében hogyan aránylik egymáshoz grafika és animáció. Bármely területről is legyen szó, Orosz évtizedek óta meghatározó alakja a hazai vizuális kultúrának. A legendás „rendszerelváltó plakáttal”, a *Tovariszsi konyecl*-cel kicsit a történelemben is beírta-berajzolta magát a nemzetközileg is elismert művész. Ám Orosz István nem „csak” a képek, a szavak embere is: régóta jelennek meg esszéi és tanulmányai (akad köztük, mint a Holbein-festmény titkait fürkésző *A követ és a fáraó* esetében, könyvterjedelmű írás is), versei és novellái; idén pedig hatszáz oldalas regénykölösszest publikált (*Pátemoszter*). Az októberben hetvenedik életévét betöltő alkotó egyike azoknak a magyar filmtörténetben, akik a képzőművészeti praxist és az animációsfilm-készítést párhuzamosan művelték-művelik, s álló- és mozgóképei között nem is húzható éles határvonal. Már autonóm grafikái is „beépítik” az idődimenziót, és úgy mond megkövetelik a befogadó tekintetének eleve, a „tárgyat” alakító, értelmező (megváltoztató?) bevonódását; animációi pedig azokat a témákat és képi motívumokat szövik tovább – s ruházzák fel tényleges idődimenzióval –, amelyek a tusrajzok, a rézkarcok vagy akár az úgynevezett anamorfózisok esetében rendre visszatérnek.

Orosz rendkívül szuverén, összetevészthetetlen és nem melleleg filozofikus távlatokkal teli képi univerzumot épített ki, amelynek *fixa ideái* a látás megtéveszthetőségét kiaknázó illuzionizmusok, a kettős ábrák, rejtett arcok,

az újszerű perspektívákat felfedő tükrök és tükröződések, a geometriai paradoxonok körül forognak. Ezek a motívumok joggal és vállaltan állíthatók párhuzamba M. C. Escher életművével, de használatuk – olykor – a szürrealizmus intellektuálisabb változataihoz is közel áll, René Magritte-hoz mindenképp. A Kecskeméti született alkotó – sokszor elmondta és sokat idézték – néhány pályatársával ellentétben nem az országhatárokat hagyta el, hanem voltaképpen „az időben disszidált”: munkái stílusával visszanyúlt a 19. század Verne-illusztrációi, még korábról Piranesi és Dürer, a manierizmus és a reneszánsz világához. Számos antik motívumot játékba hozó képe igazolhatja: még régebbi ihletforrásokat is felfedezhetünk, kivált erről árulkodik az Odüsszeuszról kölcsönzött, művésznévként választott Utisz (Senki), amely többértelműen utal az alkotóra s az életműre, a szemet-látást célzó praktikáktól a térben-időben megtett nagy (végeérhetetlen) utazásokig.

Orosz István képzőművészete termékeny táptalaja rajzanimációinak; annyira egybefonódik és inspirálódik egymástól a két terület, mintha csak kezdettől fogva ezt ambicionálta volna az alkotó, pedig nem készült rajzfilmeknek. 1975-ben mégis a Pannónia Filmstúdióban találta magát, az Iparművészeti Főiskolán szerzett friss grafikusdiplomával a tarsolyában. Történt ugyanis, hogy a stúdió munkáját Gyulai Líviusz öt választotta – diplomamunkáját megtekintve – munkatársul a készülő Dargay Attila-rajzfilm, a *Lúdas Matyi* háttérének kidolgozásához. Bár mégsem a Gyulai-Orosz-háttérrel kerültek be a filmbe, a felkérés megal-

pozta Orosz pannóniás pályafutását, s további háttértervezői munkái (köztük a koprodukcióban készült egészestés mű, René Laloux kultikussá vált 1982-es rajzfilmje, *Az idő urai*) mellett saját animációs rövidfilmek rendezőjeként is bemutatkozott. A Pannónia IV. Műtermének (a „fiatalok műtermeként” legendássá vált részleg olyanok pályakezdését segítette még, mint Varsányi Ferenc, Hernádi Tibor, Rófusz Ferenc), később – a rendszerváltás után – a Pannóniafilm Grácia Alkotócsoportjának vagy a Kecskemétfilm munkatársaként Orosz azóta is rövidfilmeket jegyez, valamint két („középhosszúnak” tekinthető) féléoras filmet.

Orosz István első animációinak zömét még a dokumentarista közelítésmód, a szociografikus érdeklődés hatja át. Ugyanakkor a magyar animáció dokumentarista áramlatában (amely leginkább Kovásznai György és Macskássy Katalin munkásságában bontakozott ki) minden bizonnyal Orosz művei a legálomszerűbbek, a „legelemeltebbek”. Később – ha szórványosan a történelmi témákhoz is visszatér – már sokkal időtlenebbek, még inkább lebegésszerűek az Orosz-animációk: utazásra, bolyongásra invitálják a befogadót a tér és az idő labirintusaiban, a mikro- és a makrokozmosz rejtelmeiben. Az Orosz-animációk csak a legkritkább esetben nyújtanak valamely történeteszerű, elbeszélő jellegű „fogódzót” a nézőnek; a képek asszociatív kapcsolataiba, egymást (át)értelmező sodrásába kell belekapaszkodnia a közönségnek. Alapvetően – néhány jelentékeny kivétellel – fekete-fehér képvilágot kínál filmképei akár önálló kiállítási tárgyként is megállnák a helyüket. A vetítés – vagy lejátszás – lehetősége persze új fénytörésbe állítja a legkörmönfontabban megformált grafikákat is, és ezt már a pálya elejének útkeresése sejteti, a későbbi fejlemények pedig maximálisan igazolják. S bár rendre az Orosz-animációk képi kifinomultságát szokták méltatni – amiben semmi meglepő nincs –, arról sem szabad megfeledkezni, hogy a rendező a hangsáv megmunkálásában is invenciózus, nem tartozik azon alkotók közé, akik szinte mindig csak zenét társítanak a képekhez, de azok közé sem, akik a narrátorszöveg „mankójára” bízzák a látvány kíséretét (visszatérő munkatársai közül itt érdemes megemlíteni Cserepes Károly zene-



szerző nevét). A képek és a hangok – legyenek azok zörejkollázsok, lírai zenék vagy enigmatikus-költői monológok – filmről-filmre variálódva hozzák létre az adott alkotásra jellemző egyszerű mintázatukat.

Orosz nemrég nyilatkozta (lásd a *Magyar animációs alkotók I.* kötetet), hogy az utóbbi években filmjeit úgy komponálja meg, hogy azok már magukba építik a megváltozott befogadói közeggel – a digitális hozzáférhetőséggel – kapcsolatos lehetőségeket is; talán nem nagy tévedés, ha ebben felfedezni véljük a filmet a multimédia felé kiterjesztő Peter Greenaway-i ambíciók animációs változatát. Mindazonáltal e törekvésnek a gyökerei már az első főbb animációkban kitapinthatók.

NÉZZ A (MOZGÓ)KÉPEK MÖGÉ!

A debütálást jelentő *Csönd* (1977), amelyet Zágrábban a legjobb első film díjával tüntettek ki, vizuálisan szinte alig előlegezi a későbbi műveket, jól lehet a századforduló megidézése az *Ah, Amerika!* (1984) nagyívű animációs dokumentumfilmje felé is mutat, az 1919-es év megjelenítése pedig lehetőséget ad a korabeli plakátművészet felelevenítésére – és animálására –, ami nemcsak történelmi-művészettörténeti reflexió, de önreflexió is egyben (az Orosz-animációk önreflexivitása az idő előrehaladtával egyre nyomatékosabb lesz). A *Csönd* Ady Endre előtt tisztel-

„Möbius-szalagon érezheti magát”
(A kert, 1993)

gő, színes képekben bővelkedő korszakportréját követően *A sórtartó felé* 1978-as Örkény-adaptá-

ciója – az animációs életmű egyik ritka narratív darabja – már az egyéni stílus megalapozását körvonalazza, olyan keretjátékkal, amely nem példátlan ugyan, de kevésbé rögzül az alkotói eszköztárban. *A sórtartó felé* ugyanis élszereplős keretbe foglalja az animált szekvenciákat (a film nagyobbik részét); maga Gyulai Líviusz játssza a teteszosza kispolgárt, aki a sórtartó felé nyúlva magányos útra kel a Déli-sarkká váló aszalterítőn, ifjúsága olvasmányélményeiben kalandozva (vagy inkább botladozva). A banalitásból a nagy kalandokba (ha csak képzeletben is) kivonuló figura művészi alteregóként is felfogható, a jégvilág láttatása pedig már a tipikusabban „oroszosnak” tűnő metszetstílust képviseli; ha az animált képsorokban nem Gyulai rajzolt alteregója utazgatna, hanem hús-vér alakja, még Karel Zeman Verne-filmje, az *Ördögi találmány* is eszünkbe juthatna. S akárcsak Örkény, Orosz is nyitva hagyja a történet végét, a képzelt utazásból nincs visszaút – az álomból legalább, a rendező következő filmjének „anyagából”, lehetséges az ébredés. Az *Álomfejtő* (1980) is alkalmaz élszereplős felvételeket, de más természetű a kapcsolata az animált részekkel; egyrészt folyamatosan váltakoznak az eltérő

képsorok, másrészt pedig az animációs látványokat úgy értelmezhetjük, hogy azok az ágyában hánykolódó figura – akit Kézdy György testesít meg – álmokképei. Ezek az álmok részben nagyon is kötődnek a valósághoz, a megelőző három-négy évtized hagyományos eseményeinek foglatatát, mállott kulisszáit vonultatják fel, bornírt tévesz-gyűléstől lerobbant Trabantig. A szocializmus ikonográfájának vidéki közegbe helyezett, s valamiféle álomlogika alapján elősorolt katalógusát kínálja az *Álomfejtő*, de mindezt jó adag ironia hatja át: az álommagyarázatokat taglaló narrátorszöveg (Kristóf Tibor briliáns előadásában) Krúdyt idézi ugyan, de nem valódi citátumokat, hanem átírt, továbbgondolt szentenciákat hallunk (például arról, mit jelent tévésorozatból ismert felügyelővel álmodni). Az *Álomfejtő* a jellegzetessé váló animációs stílus kiforrásának is mérőköve: a fekete-fehér képsorokban átváltozások sora vezet a tekinthető s kapcsolat össze tárgyakat és testeket, s előszeretettel fordítja meg a fent és a lent irányait, kizökkentve megkérdőjelezve a biztosnak hitt nézőpontokat.

Az *Álomfejtőt* egyrészt továbbvitte – még inkább a történelmi konkrétumok felé mozdította el – a már említett *Ah, Amerika!*, de hozzá csatlakozik a *Vigyázat, lépcső!* (1989) is. Az *Ah, Amerika!* a századelő kivándorlási hullámát, „magyar exodusát” mutatja be, jóllehet a filmterv eredetileg Babits Mihály *Mozgófénykép* című versének adaptációjaként indult (csak a költemény kezdősorának kezdőszavait őrzi a film). A félórás *Ah, Amerika!* a televízió számára készült, s kiterjedt kutatómunka alapozta meg – az Orosz és több filmje meghatározó munkatársa, a dramaturg és kritikus Dániel Ferenc által gyűjtött írásos és képi anyagok 1988-ban könyvben is megjelentek (Dániel Ferenc – Orosz István: *Ah, Amerika! Dokumentumok a kivándorlásról 1896–1914*). A nagy visszhangot kiváltott s máig nagy becsben tartott filmet készítői „animációs dokumentum-legendaként” aposztrofálták, amely nem(csak) a tényleges kivándorlási hullámot kísérelte meg láttatni, hanem a mindenkor (akár egyúttal az 1956 utáni...) kivándorlás létélményét is. Archiv felvételek keverednek benne áttűnő fotóanimációval és rekonstruált

jelenetekkel, az élszereplős részletek animált (rajzolt) képsorokkal váltakoznak, egykori kivándorlókat is hallhatunk hangfelvételekről, vagy éppen színművészek adják elő az írásos dokumentumok szövegeit. Mind képi, mind hang megoldásaiban igen heterogén tehát az *Ah, Amerika!*, melynek sajátos csavarja az is, hogy megfordítja a „honnán hová” irányait, a film ugyanis az Amerikában játszódó képsorokkal nyit, ezután időzünk el a hajóútnál, s végül visszajutunk oda, ahonnan indult az emberáradat: Magyarországra...

Míg az *Álomfejtő* vidéki közegben s jobbára nyílt terekben jeleníti meg, mit hagy(ott) maga után a kommunista rezsim pusztítása, addig a *Vigyázat, lépcső!* városi párdarab, ahol a jellegzetes budapesti gangos bérház tereinek látatásán keresztül kapunk képet egy – a film készítésekor éppen lezáruló – történelmi korszakról. Az *Álomfejtő* kettősége – hogy szociografikusan konkrét képelemek ötvöződnek az álomlogika alapján működő asszociatív építkezésmóddal – még erősebb és még delejőbb hatású a *Vigyázat, lépcső!*-ben, amely hiába sorol elő néhány visszatérő emberfigurát (a labdázó kisfiút, a szekrényt cipelő férfiakat), való-

„A kivándorlási hullám dokumentum-legendája”
(Ah, Amerika!, 1984)

lent folyamatos megcserélődése. A bérház ily módon jelképes labirintussá lényegül – az utolsó beállításban viszont szó szerint nincs kiút. Orosz talán leginkább escheri műve egyszerre járátja csúcsra a szociografikus-történelmi érdeklődést, valamint a paradox téralkotás és az optikai illúziók iránt mutatott elköteleződést. De a *Vigyázat, lépcső!* legfurcsább paradoxona talán mégsem valamely képsorban mutatkozik, hanem abban a tényben, hogy akik átérték a korszakot, tökéletesen ráismertek-ráismernek a saját élményeikre, életérzésükre a filmben, bármily „képtelennek” mutatkoznak is a benne láttatott terek (sőt, talán éppen azért!). Báron György például többször úgy utalt a *Vigyázat, lépcső!*-re, hogy az az egyik legszebb és legfontosabb film az elmúlt évtizedek magyar történelméről (lásd M Tóth Éva: *Animare necesse est...*).

A történelem iránti érdeklődés a *Vigyázat, lépcső!* után háttérbe szorult az univerzális kérdéskörök javára, csak két évtizeddel később tért vissza Orosz ahhoz, hogy ismét konkrétabb időt idézzen meg; ezúttal csupán egy sakkparti idejét, de nem akármilyen játszmaét, hanem Lenin és Bogdanov száz évvel korábbi, 1908-as küzdelmét (*Sakk!*, 2010). A megszokott fekete-fehért (amely a sakk-tábla miatt is „adja magát”) stílszerűen vörös színű felira-

tok ellenpontozzák, a szokatlanul szűk tér mintha rázárulna a játszma résztvevőire. Ugyancsak történelmi konkrétumokra épít a Horkay Istvánnal közösen készített, félórás *Albrecht Dürer rinocérosa* (2017), amely újabb „animációs dokumentum-legendá”, jelesül a XVI. században Dürert megihlető, Európába érkezett rinocérosa történetéről – rendkívül kevert képvilággal s ironikus anakronizmusokkal.

AZ ANIMÁLT IDŐ

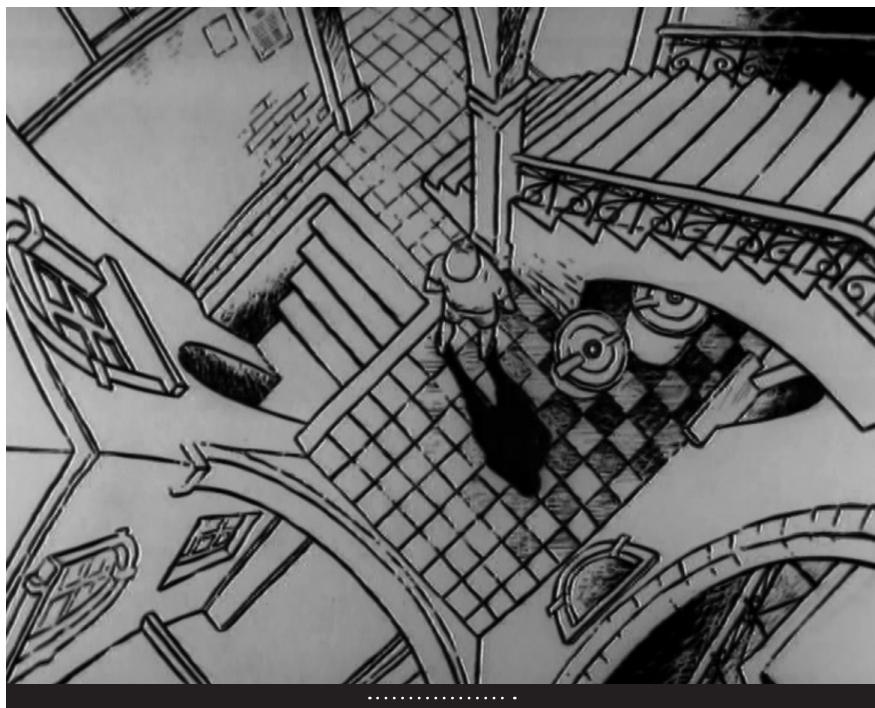
A *Vigyázat, lépcső!*-t követő *A kert* (1993), mint Báron György is hangsúlyozta, igazi ellenpont az Orosz-animációk képi világában és gondolatiságában: a rút lépcsőház az itt és most, ahol él(t)ünk, a szépen gondozott, tágas és díszes kert az idill, ahová vágyunk. A *kert* szokatlan módon nem él a korábbi filmeket keresztülszövő képi átváltozásokkal, vizuális világa ellenben hallatlanul finoman kimunkált; olyan minuciózus kompozíciók töltik meg, amelyeket nem is igazán lehetne metamorfózisokkal kombinálni. Nem véletlen, hogy a mozgások visszafogottak, lehatároltak, szinte alig észrevehető; ámde itt látható az a rendkívül művesen animált képsor is, amelyben a kézfejen katicabogár mászik – miközben a testrészt forgómozgása miatt a rovar egyfajta Möbius-szalagon érezheti magát. A *kert* ugyancsak kivételes módon szakít a fekete-fehér képvilággal is, külső és belső (a villában játszódó) jeleneteinek tereit homogén színek dúsítják. A *Vigyázat, lépcső!*-höz hasonlóan azonban fontos – az előző műnél jelentősebb – szerepet tölt be a gyermekhős, az ő tekintete, mert talán a fiú fantáziájában jelenik meg sellőalakban a titokzatos hölgy, aki máskülönben kerekesszékekben mozog. A *kertet* a Ravel-zenéből összeállított hanganyaga is éterivé, „áttetszővé” teszi.

Ikerfilmje bő évtizeddel később készült el, *Az idő látképei* (2004) Kernács Gabriella szerint Orosz grafikai munkásságának és animációjának talán legmagasabb fokú szintézise. Többen (Báron György, Muhi Klára) felvetették, hogy animációs párdarabja lehetne a *Tavaly, Marienbadban* alapművének, s e párhuzamnak biztosan van létjogosultsága. Ebben a képi művesség és az időről történő elmélkedés mellett azonban az is közrejátszhat, hogy Resnais és Robbe-Grillet filmjéhez hasonlóan *Az idő látké-*



peivel kapcsolatban is felvethető, hogy az ingyencet bár kétségkívül vonzza, még több nézőt azonban alkalmasint elidegeníthet. Egészen különleges a hangsávban, hogy a rendező megkettőzi a monologizáló – így valójában végző soron egymásra-egmásnak is felelő – szövegeket, férfi és nő egyszerre beszélnek, az egyik múlt, a másik jövő időben (a férfinak maga Orosz István kölcsönzi a hangját). Hasonló stílusú kísérőszöveget írt Orosz a Kecskeméten készült 2011-es animáció, a szintén meglehetősen szemléltető és dekoratív *Bíborcsiga* számára is.

A *kert* után következő animáció, a *Sírj!* (1995) szakít előzménye állókép-szerűségével, s olyan utazásra invitálja a nézőt a nagylátószögű optikát idéző képalkotásával, amely előbb a csillagok közé, utóbb az emberi szervezet belsejébe – vagyis a makro-, majd a mikrokozmoszba vezet. E két véglet összekapcsolása nem esetleges, összekötésük szinte metafizikai távlatokat ad a látottaknak: a felsíró újszülött (vagyis a kezdet) és a hörgő haldokló (a vég) fogja keretbe a képfolyamot. A *Sírj!* planétákat és mikroorganizmusokat egymás mellé rendelő világvíziója folytatódik olyan filmekben, amelyek a megszakítatlan mozgást – a *Sírj!* képkompozíciós elvét – ugyan nem veszik át, de a katalogizáló hajlam, a legkülönbözőbb jelenségek egymás mellé sorolásának törekvése fokozódik bennük. A *Fekete lyuk, fehér lyuk* (2001) és az *Útvesztők* (2008) említettek ebben a vonatkozásban, mindkettő hol lazábban, hol szorosabban egymáshoz kapcsolódó képek áradásaként írható le. A *Fekete lyuk, fehér lyuk*ban még rejtettebb, az *Útvesztők*ben már teljesen domináns a labirintusszerű építkezés, a film „sorvezetőjét” kilenc labirintusábra és a belőlük kibontakozó vizuális asszociációsor adja. A labirintusmotívum révén utóbbihoz csatlakozik a kötöttebb térben játszódó – az álomszerű átváltozásokat ily módon nem is használó – *A rajzoló*, melynek titokzatos címszereplője útvesztőkről alkot képeket. A magyar animációban másokat is megbűvölt a labirintus képzelet – legyen szó Cakó Ferenc *Labirintusáról*, Kiss Ivántól *Az útról*, a Kecskeméten készült Nikolai Ivanov *Neikov-filméről*, a *Kapriciusról* vagy Bertóti Attila művéről, az *Ariadné fonaláról* –, s éppen ezekkel a művekkel összevetve tűnik ki, mennyiben (és



mennyire) más az, ahogyan Orosz közelít ehhez a motívumhoz. Nála ugyanis sohasem labirintusjárásról van szó, hanem a labirintus szemléléséről, illetve a labirintusban felfedezhető képmás, önarckép lehetőségéről. Más szavakkal, a labirintus nála a *kontempláció* és az *introspekció* előmozdítója, előhívója. Nem véletlen, hogy az emberi agy jelenik meg a végső labirintusként az *Útvesztők*ben, hasonlóan Orosz enigmatikus önarcképéhez, amelyen feje felső részét köralakú labirintus foglalja el.

Orosz István filmjei között külön blokkot jelentenek azok a tételek, amelyeket társalkotóként készített. Ezek többségét feleségével, a grafikus és illusztrátor Keresztes Dórával jegyzi. Orosz fekete-fehér, geometrikus és perspektivikus grafikai világának tökéletes ellenpontja Keresztes tarka, síkszerű és karneváli hangulatú stilizációja – az átváltozások iránt tanúsított vonzalom azonban nyilvánvalóan közös. A művészi együttműködés első két eredménye, a *Holdasfilm* (1978) és a *Garabonciák* (1985) annak a játékos, a folklórt és a szürrealizmust szuverén módon ötvöző stílusmintának a letéteményesei, amely Keresztes későbbi animációit is szervezi, míg a másik két közös film egyik művész megszokott stílusára sem jellemző jegyeket vonultat fel. Az *Aranymadár* (1987)

„Fent és lent megcserélődik”

(Vigyázat, lépcső!, 1989)

közel negyedórás adaptáció (a televízió számára készült), Pilinszky János verses meséjét eleveníti meg szerfelett dekoratív képi világgal, melyet

a korai itáliai reneszánsz és a közel-keleti ornamentika egyaránt ihletett. Az *Arcok* (1999) pedig bár tartalmaz egy-egy képsort, amelyek a rendezők saját stílusát érvényesítik, leginkább mégis szédítő kollázsanimáció, amelyben az ősi és törzsi arcábrázolásoktól a modernkori, pop-artos arcképekig ível a képkavalkád.

Nem az *Aranymadár* az egyetlen Pilinszky-film Orosz pályáján: a fotóművész Haris Lászlóval, több filmje – köztük az *Ah, Amerika!* – munkatársával együtt rendezte a Kecskeméten készült *Apokrifet* (1984). Terjedelmét tekintve Orosz legrövidebb egyedi filmje (alig kétperces csupán), míveségében viszont a hosszabbakkal versenyez, megrendítő hatásával pedig szinte kivételes az életműben. Fotóanimáció, melynek szereplői Mária és Krisztus szobormásai, no és láthatatlan – ámde annál frappánsabban megjelenített – főszereplője nem más, mint Orosz István művészetének egyik alapkérdése, a mindannyiunk életének útvesztőjét alakító talány: maga a nagybetűs ldő.

A portré szerzője a Magyar Művészeti Akadémia Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.