

==== Varga Zoltán =====

// Hódolat Newtonnak

**Rejtett (és kevésbé rejtett) rendszerkritika
a Kádár-korszak animációs rövidfilmjeiben, különös
tekintettel Rófusz Ferenc és Orosz István műveire¹**

Volt egyszer egy kelet-európai filmművészet című, eredetileg 1991-ben keltezett esszéjében Bíró Yvette a következő gondolatot veti fel: „*Visszanézve az elmúlt négy évtized termésére, kérdésünk nem az, mi nem valósulhatott meg a diktatúra nyomása alatt, inkább: miként lehetséges, hogy annyi minden mégis létrejött? Hogyan születhettek meg azok a filmek, melyeket, ma már vitathatatlanul, egyedülállónak és maradandó értékűnek tekintünk?*”² Jól ismert, hogy a közép-kelet-európai filmművészet olyan értékkeremtő irányzatai, mint például a lengyel filmiskola, a csehszlovák vagy a magyar újhullám, annak is köszönhetőek létrejöttük, hogy a szovjet blokk országainak kultúrpolitikájában a rigorózus sztálinista éveket követően hosszabb-rövidebb időre enyhülések következtek, illetőleg az alkotók – persze változó sikerrel – a saját mozgásterük kiszélesítésével, korlátaik lazításával is folyamatosan kísérleteztek. Szintén közismert, hogy a Magyar Szocialista Munkáspárt kultúrpolitikájában személy szerint Aczél György nevéhez fűződött az irányítás, és a pártállam több évtizedes működése alatt több határozat jelölte ki azokat a kereteket, amelyek a „három T” néven ismertté vált szisztéma szerint támogatták, túrték, illetőleg tiltották az elkészült műveket.³ A Kádár-korszak filmcenzúrájával kapcsolatban ugyanakkor – mint Varga Balázs érvel – nem beszélhetünk lineáris folyamatról abban az értelemben, hogy minél előbbre haladunk az időben, annál inkább szűkül a tiltott, illetve túgult támogatott és/vagy túrt dolgok köre; valójában a korszak filmes kultúrpolitikája „*inkább húzd meg-ereszd meg folyamatként, szigorítások és engedések sokszorosán tagolt, megszakítottságokkal terhes csatározásaiként*” írható le.⁴ Fentebb idézett esszéjében Bíró Yvette úgy

1 == Jelen tanulmányom a tárgykörben született korábbi írásaim (Varga, 2014; 2015) folytatásaként is olvasható.

2 == Bíró, 1996: 17.

3 == Összefoglalóan minderről lásd Bolvári-Takács, 1998: 16–37.

4 == Varga B., 2005: 119.

jellemzi a politika és az alkotók között zajló „játszmát”, hogy az mindkét érintettre hatott és visszahatott: „*A hatalom azt mondta: csak semmi nyíltság, egyenes beszéd, és akkor tárgyalhatunk. A művész azt mondta: jó, majd elrejttem »metaforák erdejébe«, de akkor ne kiabálj áthallásról, mert én is csak a közvetett nyelvet beszélem.*”⁵ Marek Hendrykowski találóan nevezi ezópuszi beszédmódnak a korszak közép-kelet-európai filmművészetének alapvető stratégiáját: a bújtatott, „kódolt filmnyelv” mögé rejtett rendszerkritikát.⁶

Természetesen a rejtett rendszerkritika nem csak a filmművészet kiváltsága volt. György Péter *A hatalom képzelete* című, 2014-es kötetének bevezetője kitűnően érzékelteti a rejtett jelentések keresését folyamatosan napirenden tartó szellemi, kulturális és politikai „összefonódásokat”, amelyek az irodalomtól kezdve a képzőművészetten át a filmgyártásig valamennyi területen megfigyelhetők. Mint fogalmaz, „*minden nyilvánosan elhangzott szó, kinyomtatott mondat, kiállított kép vagy szobor a – folyamatosan változó – tabulisták megsértésével fenyegetett, így a Párt éber munkatársai minden félig, vagy egyáltalán nem értett, de fenyegetőnek tűnő szóban, mondatban, képben azonnal utalást láttak. [...] persze olykor a szerzők is szerettek, mint akkor mondták, a sorok között írni, rafinált utalásokat tenni, ahogyan az olvasók egy részétől sem állt távol, hogy bármiféle szövegben észrevegyék azt, amit az adott pillanatban saját elvárásaik, vágyaik foglyaként kívántak látni. [...] Mert bármi jelenthetett bármit.* A jelentés kontextus kérdése, a kontextus a jelentésvárás, a jelentésvárás pedig műveltség és világnézeti intenció kérdése volt. *A tabuk és gyanúk rendszerének és a jelentésvárás titkainak nagy olvasói, a kéziratokat, kiállításokat, köztéri műveket, filmforgatókönyveket szemlélő, engedélyező, értő lektorok, az állami és pártalkalmazottak és végül, de nem utolsósorban maguk az alkotók együtt teremtették meg és termelték újra azt az univerzumot, amit utóbb Kádár-rendszernek hívunk.*”⁷

Írással abba kívánok bepillantást nyújtani, hogy a Kádár-korszak mozgóképfilm-történetének egyik legsikeresebb ágát, az ekkor sokak szerint éppen az aranykorát élő magyar animációs filmet miként érintették a művészi kifejezés fentebb vázolt lehetőségei – és korlátai. Kifejtésem a művészi progresszivitást elsődlegesen képviselő rövidfilmekre, animációs szakzsargonral szólva, az úgynevezett *egyedi filmekre* irányul; ezen belül is elsősorban két alkotó, Rófusz Ferenc és Orosz István munkásságának vonatkozó tételeire fókuszálok.

5 = = Bíró, 1996: 19.

6 = = Hendrykowski, 1998: 663.

7 = = György, 2014: 22–24.

= = „Miért 56-os a villamos?”

Jelen írás kereteibe nem fér a Pannónia Filmstúdió keletkezéstörténete vagy prosperáló évtizedei gazdasági, illetve intézményvezetési hátterének részletes bemutatása,⁸ az indulásával kapcsolatos legfontosabb információkat viszont szükséges az alábbiakban röviden összefoglalni. Az 1957-ben alapított Pannónia Filmstúdió, melynek története lényegében összefonódik a Kádár-rendszerrel, nem a semmiből jött létre. A „magyar animációs film atyjaként” tisztelt Macskássy Gyula⁹ reklámanimációs magánstúdióját az 1948-as államosítás során előbb a Híradó- és Dokumentumfilmgyár (1948–53), majd a Szinkron Filmgyártó Vállalat (1954–56) égisze alá csoportosította a pártállami adminisztráció – utóbbiból hozták létre a rajz- és bábfilmgyártást, illetőleg a szinkronkészítést magába foglaló, ma már legendásnak mondható intézményt, a Pannóniát. Míg a Rákosi-rendszerben az animációs filmnek – mint módfelett költséges filmtípusnak – még a léte is veszélyben forgott (1954-ben csaknem teljesen leépítették az ágazatot), addig az animációsfilm-készítés a Kádár-rendszerben látványos virágzásnak indult, amiben az állami támogatás mellett meghatározó szerepet játszott az 1960-as évek végétől a Magyar Televízióval mint megrendelővel kialakított, két évtizedig fenntartott gyümölcsöző munkakapcsolat. A Matolcsy György által vezetett animációsfilm-gyártás világraszóló eredményeket ért el: sikerei csúcán – az 1970–80-as évek fordulója táján – az öt legnagyobb animációs filmes műhely között jegyezték a Pannónia Filmstúdiót. Mintegy félszáz animációs sorozat s közel negyedszáz egész estés animáció készült itt ebben az időszakban (utóbbi rekordként tartják számon az animációs film krónikái). Míg a sorozatok a tévénezők több generációját ültették képernyők elé, az egész estés animációk (különösen Dargay Attila mesefilmjei) pedig milliókat vonzottak a mozikba, addig az autonóm animáció¹⁰ harmadik meghatározó produktótípusa, az animációs rövidfilm (egyedi film) mindenekelőtt szakmai sikereket ért el: ezekben az évtizedekben rendkívüli elismerések (Arany Pálma díjak, Oscar-díj) honorálták a magyar animációkat a világ számos fesztiválján.¹¹

A pártvezetés – történészek és egykori alkotók többnyire így vélekednek – az animációs filmben nem látott különösebben nagy veszélyeket, és a szocialista ideológia terjesztésének egy lehetséges eszközét is felfedezte a nevelő hatású meséket támogatva. A propaganda kívánalma a magyar animációt sem kerülte el, s ez alapvetően a Rákosi-rendszer éveinek maroknyi filmtermését érintette. Mégsem beszélhetünk valódi

8 == A Pannónia Filmstúdió történetéről és a magyar animációban betöltött szerepéről lásd: Dizseri, 1999; Varga, 2016: 53–82.; Orosz, 2016: 68–86.

9 == Lásd Macskássy–Orosz–Orosz (szerk.), 2013.

10 == Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a Pannóniában az alkalmazott animáció, különösen a reklám- és oktatófilm animáció is prosperált.

11 == Arany Pálma-díjat kapott Jankovics Marcell *Küzdőkje* (1977), Vajda Bélától a *Moto perpetuo* (1980) és Cakó Ferenc *Ab ovója* (1987); Oscar-díjjal Rófusz Ferenc *A légy* (1980) című animációját tüntették ki.

propaganda-animációról a mi esetünkben, amennyiben a pártállami rendszer éltetése, ideológiájának sulykolása nem hatja át közvetlenül az érintett animációkat (ellentétben az 1950-es évek elején készült élőszereplős filmekkel). Macskássy Gyula ekkor, rendkívül nehéz technikai és anyagi körülmények között készült mesefilmjei látszólag ugyan harmonizálnak a népmeséket „kisajátító”, azokat ideológiailag „át-színező” korabeli kultúrpolitikai direktívákkal, amelyek a népmesei történeteket is az osztályharc szűrőjén át láttatják,¹² s így *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* (1951) vagy a *Két bors ökröcske* (1955) is értelmezhető a burzsoá kizsákmányolókat megbüntető, azokat elűző népi hősök meséjeként. Ám e két filmben valójában a magyar folklór keveredik az amerikai animációból – a Disney-filmekből – ismerős vizuális mintákkal (a figuramozgatás és a téralkotás jellemzőivel), s direkt marxista–leninista ideológiai hatástól nem (legalábbis alig) érintettek. Az például, hogy *A kiskakas...*-ban nem török uralkodóval száll szembe a címszereplő (mint az eredeti mesében), hanem magyar királlyal, az éppúgy értelmezhető a korabeli ideológiai direktívákkal harmonizáló változtatásnak, mint autonóm alkotói döntésnek, amelynek nem volt célja valamely ideológiai üzenet sulykolása.¹³ Macskássy egyetlen igazán közvetlenül propagandisztikus mesefilmje az 1952-es *Erdei sportverseny*, amelyet nem mellesleg a pártvezetés által elutasított mesefilmterv, a *Tihanyi rege* helyett készített.¹⁴ Az *Erdei sportverseny* a legkevésbé sem rejtetten a militáns jellegű Munkárra Harcra Kész tömegsportmozgalmat népszerűsítette, azt idézik meg a kollektív sporteseményre készülő erdőlakók – amúgy bájos és mulatságos – kalandjai.

Macskássy mesefilmjei jól demonstrálják, hogy az 1950-es években – főként az évtized első felében – a propaganda ki- vagy megkerülésének, esetleg minimalizálásának, „feloldásának” mikéntje adhatta fel a leckét az alkotóknak. A Kádár-rendszer puha diktatúrájában viszont már a rendszerkritika filmekbe történő „belecsempészésének” fortélyai foglalkoztathatták a rendezőket. Már aki ezt akarta persze; mert a filmek elkészülésének számos „buktatója” lehetett. Az 1960-as évektől ugyanis az alkotók filmtervei először a stúdióon belül létrehozott úgynevezett Művészeti Tanács berkein belül mérettek meg. A többtagú és nem állandó résztvevőkből álló Művészeti Tanács a stúdióvezető, Matolcsy György mellett rendezőket éppúgy magába foglalt, mint a stúdió számára dolgozó dramaturgokat és lektorokat (köztük Hankiss Elemér meghatározó szaktekintély volt), valamint egy minisztériumi megbízottat (Budai Györgyöt). Ennek a csoportnak a feladata volt a filmszakmát irányító Filmfőigazgatóság számára a támogatásra előterjesztett filmtervek csiszolása, érlelése.¹⁵ Bár a Művészeti Tanács nem a közvetlen politikai cenzúra érvényesítését

12 == Lásd Tóth, 2020.

13 == Vö. Varga, 2013; 2020.

14 == Orosz, 2013: 112–113.

15 == A Filmfőigazgatóság működésébe olvasmányos bepillantást nyújt Gervai András interjúcsokra a szervezet három egykori vezetőjével. Lásd Gervai, 2004: 219–261.

célozta, nyilvánvalóan ilyen szerepet is betöltött. S amikor a filmek már majdnem elkészültek, azokat a technikai véglegesítés előtt a Filmfőigazgatóságnak is jóvá kellett hagynia az alapján, hogy politikailag és ideológiailag kifogásolhatók-e.

A pannóniás alkotófolyamat háttéréről érdemes szemezgetni két meghatározó alkotó visszaemlékezéseiből is. Mint Reisenbüchler Sándor fogalmazott, „*a nagyüzemet fönttartó mosoly mögött félelem húzódott meg. Az igazgató rettegett a Filmfőigazgatóságtól, az pedig a Minisztériumtól. A Minisztérium rettegett Aczél György szubjektív improvizációitól, miközben ő meg Moszkvától rettegett.*”¹⁶ Szoboszlai Péter pedig úgy fogalmazott, hogy „*valahol a »magasban« létezett egy láthatatlan elbírálási fórum is, ha ez nemet mondott a forgatókönyveinkre, csak azt közölték velünk: nem adtak rá pénzt. Hogy ki nem adott, miért nem adott, soha senki nem tudta meg. Problematikus részleteket persze bármiben lehetett találni, még egy Gusztáv-epizódban is, nem kellett ahhoz az én Rend a házban című filmem. Amikor Csonka György kollégám József Attila Altatóját akarta megfilmesíteni, a minisztériumi elvtárs megkérdezte, miért 56-os a filmben a villamos. Hosszú, néma csönd után csak annyit tudott kinyögni szegény: »Mert ezzel járunk a stúdióba...« Még »problémásabb« esetekben a forgatókönyvet írtatták át velünk, többször is, hátha belefáradunk, és feladjuk a terveinket.*”¹⁷

Az egyedi filmeket érintő adminisztratív akadályok mégsem törték meg az animációsfilm-alkotók kreativitását. Éppen ellenkezőleg, többeket kifejezetten ösztönzött, hogy újra és újra próbálkozzon a Művészeti Tanácsnál (közéjük tartozott Rófusz Ferenc is). A Pannónia Filmstúdióban a szocializmus évtizedei során az animációs rövidfilm impozáns korpusza jött létre, amelyben a legkülönbözőbb kifejezőmódok és alkotói attitűdök kaptak helyet. Köztük azok a filmek, amelyekről a hatalom is tudta, tudhatta, hogy a rendszert bírálják; pontosabban ilyen értelmezései is lehetségesek. Ahogy többen visszaidézték a Pannónia rendezői közül, az 1960-as évektől kibontakozó nemzetközi animációsfilm-fesztiválok úgyszólván „vadásztak” azokra a vasfüggönyön túlról érkező filmekre, amelyek rejtett – vagy nem is túlságosan rejtett – utalásokat, jelzéseket tartalmaztak, „üzenetet” hordoztak a diktatúráról: ennek is köszönhetően vált a magyar – és általában a kelet-közép-európai animáció – ekkoriban rendkívül felkapottá a nemzetközi mezőnyben.¹⁸

== Meghívás kivégzésekre

Egy légy röpte, mielőtt lecsapják egy házban. Egy halálra ítélt ember utolsó pillanatai a kivégzés előtt. Egy almafa, ahonnan lepottyán egy gyümölcs. Ezek a szavak a lehető legszikárabban foglalják össze Rófusz Ferenc három egymást követő animációs rövidfilmje, *A légy* (1980), a *Holtpont* (1982) és a *Gravitáció* (1984) cselekményét

16 == Lendvai, 2003.

17 == Lőcsei Gabriella: Valaki játszik velünk. Beszélgetés Szoboszlai Péterrel. *Magyar Nemzet*, 2010. január 30. 23.

18 == Vö. Moritz, 1997.

(mindegyik film játékidéje három perc körül mozog).¹⁹ Közülük az elsőnek és a harmadiknak ugyan banálisnak tűnő téma adja az apropóját, a második tétel pedig – akár egzisztencialista értelemben vett – *határhelyzetet* választ kiindulópontnak; ám e markáns különbség ellenére is közös e filmekben, hogy mindegyik többről szól, mint amit a pusztán cselekmény sugall: az elnyomó rendszer láttatása – és kritikája – is kirajzolódik bennük.

Hankiss Elemér a komikus rajzfilmek – többek között éppen a Pannónia Filmstúdióban az államszocializmus idején készült művek – kapcsán használta azt a metaforát, hogy a rajzfilmgegek voltaképpen „kis pokolgépek”, amelyek ok-okozati logikára építő gondolkodásunk kereteit robbantják szét.²⁰ Más karakterű – hangsúlyosan nem komikus jellegű – animációk értelmezéséhez viszont érdemes felidézni Octavio Paz bölcsességét, miszerint „a megláncolt embernek elég behunynia a szemét ahhoz, hogy felrobbanthassa a világot”.²¹ Ez az enigmatikus, szürrealista aforizma mintha tökéletesen illene a diktatórikus államberendezkedésben élő és alkotó művészek közül azokra, akik olyan műveket vizionálnak, mint Rófusz Ferenc. Márpedig a „vizionálás” szó szerint érthető: mint sokszor visszaidézte a rendező, *A légy* című filmjét a Pink Floyd dala, az *Ummagumma* zörejangokból álló részletét hallva látta magában megelevenedni,²² s hasonlóképpen inspirálta a *Holtpontra* a The Doors száma, a *The Unknown Soldier* egy szakasza.

A három film keletkezéstörténete a Rófusszal készült interjúknak köszönhetően meglehetősen jól dokumentált.²³ *A légy* ugyan nem készült tudatosan rendszerkritikus filmnek, a Pannónia Művészeti Tanácsa azonban – mintegy reflexszerűen – azokra az elemekre fókuszált, amelyek „veszélyesnek” bizonyulhattak. Így adódott az obligát kérdés, hogy „ki” (avagy kit testesít meg, kit „szimbolizál”) a légy, és ki az, aki üldözi. A befejezésre vonatkozó eredeti elképzelést pedig – amely végül a kész filmben is látható – a tanácsban úgy értelmezték, hogy „aki sokat zümmög, azt lecsapják”. Rófusz filmterve Hankiss Elemér támogatásának köszönhetően kapott mégis zöld utat.²⁴ Hankiss felismerte a tervezett filmben rejlő többrétegűséget: a rendező által választott, az animációban egészen szokatlan vizuális kidolgozás (a közönséget a légy szemszögébe helyező szubjektív nézőpont) és a teljesen rendhagyó technikai

19 == Rófusz rendezőként jegyzett első animációja, az 1973-as *A kő* Nepp József ötletét realizálta; ez a film sem látványalkotásában, sem gondolatiságában nem kapcsolódik Rófusz későbbi, a saját elképzelésein alapuló egyedi filmjeihez.

20 == Hankiss, 1975. Hankiss ezt a koncepciót későbbi eszméletörténeti műveiben, *Az emberi kaland* (1997, Helikon, Budapest), illetve annak javított és bővített kiadása, a *Félelmek és szimbólumok* (2006, Osiris, Budapest) egyes fejezeteiben is felidézte.

21 == Idézi Buñuel, 1977: 226.

22 == Lásd például Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019: 210.

23 == Lásd a teljesség igénye nélkül Hollós–Hollós, 2002; Mészáros, 2014; Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019: 203–214.; Ozsda, 2019; Herczeg, 2021b.

24 == Vö. Rófusz, 2018.

kivitelezés (az úgynevezett háttéranimáció) kombinálása kivételes mű ígérését hordozta magában.²⁵ Hogy ezt Hankiss mennyire pontosan érezte, azt utóbb egyértelműen igazolta *A légy* nemzetközi sikerszeriája, melynek legnevezetesebb fejezete a film kitüntetése Oscar-díjjal. (Ennek „legendáriumához” jelentős mértékben hozzájárult a díj átvétele körüli botrány is: mint ismeretes, Rófusznek nem engedélyezték, hogy kiutazzon a ceremóniára, helyette – noha nem volt jogosultsága hozzá – a Hungarofilm-től érkezett delegáció képviselője vette át az Oscar-díjat, amelyet hamarosan le is foglalt a Los Angeles-i rendőrség.)

Bizonyára ezek a keserű tapasztalatok is hozzájárultak ahhoz, hogy a *Holtpont* már tudatosan rendszerkritikus animációként készült – s képletesen szólva, olyannyira telibe találta a célpontot, hogy nagyon hamar kivonták a moziforgalmazásból, és mindössze három fesztiválra nevezték be a filmet.²⁶ (Két évtizeddel korábban ehhez hasonló módon „tüntették el” csupán egyheti vetítés után a mozikból Kovásznai György *A monológ* című 1963-as filmjét, amely bár nem volt rendszerellenes film, mérész és szokatlan hangvétele mégis irritálta az illetékeseket.) A *Holtpont*ban a szituáció mellett óhatatlanul az is provokálta a vezetőséget, hogy benne oroszul vezénylik le a kivégzést – a szöveget is tartalmazó zörejszerű hangok mindazonáltal közvetlenül a filmet inspiráló The Doors-dalból kerültek a Rófusz-animáció hangsávjára.

A *Holtpont*ot követő *Gravitáció* ötlete valójában már *A légy* előtt is megvolt, elkészítésére mégis csak 1984-ben kerülhetett sor: a korábban nem engedélyezett filmötlet eredetileg az *Almák egymás közt* címet viselte, amiről szó sem lehetett; ahogyan arról sem, hogy a faágról – illetve almatársaitól – mindenáron menekülni igyekvő alma színe piros legyen. Rófusz és munkatársai azt találták ki, hogy az egész film készüljön kék színben, a címe pedig legyen *Gravitáció*. Annak láttatása tehát, ahogyan az ágról leszakad, majd lepottyan az alma, voltaképpen hódolat Isaac Newtonnak: az ő fizikai tételét hivatott illusztrálni a film. Ez a két „csel” tette lehetővé, hogy engedélyezzék a film elkészítését, amely *A légy*hez hasonlóan igen komoly visszhangot váltott ki a nemzetközi fesztiválmezőnyben.

A légy és a *Gravitáció* monokróm alkotások; előbbi képsorait az ódon fotográfiákat idéző sárgásbarna uralja, utóbbiét pedig – a fent elmondottak okán – a kék szín, amely egy fontos pillanatban a sárgával egészül ki. A *Holtpont* fekete-fehér képalkotással erősíti fel alaphelyzete – a kivégzés-szituáció – reménytelenségét és végzetességét. Más szempontokból – vizuális, illetve tágabb értelemben véve kompozicionális kér-

25 = Hankiss a következőket jegyezte meg *A légy*ről: „Rófusz néhány perces alkotása egyszerű, izgalmas kis történetecské, de mégis könnyedén képes magával hozni a holocaust élményét: az üldözöttség drámáját és végső tragédiáját. Különös értéke, hogy a jót, a pozitívot egy léggel azonosítja, és így nem erősíti meg az embereknek azt a rossz beidegződését, hogy a pozitív hős a szép, a jó, a nagyszerű, és így tovább. Vagyis néhány pillanat alatt, anélkül, hogy észrevennénk, alapvetően fontos emberi és társadalmi impulzusokat ad.” Idézi Dizseri, 1999: 70.

26 = Morton, 2010: 75.

dések alapján – *A légy* különbözik leginkább a többi Rófusz-filmtől. A legfontosabb eltérés, hogy *A légy* szinte állandó mozgásban – pulzálásban, hullámvásban, lüktetésben – tartja a képelemeket, csak néhány pillanatra áll meg a képfolyam; a *Holtpont*-ban viszont a statikus képek válnak hangsúlyossá, kevés szerep jut benne a képelemek mozgatásának (igaz, ezek dramaturgiailag annál fontosabbak). A *Gravitáció*-ban a statikusság (a fa, illetve a többi alma mozdulatlansága) és a fokozott mozgékonyosság (a fiatal alma erőfeszítése) egyenrangú elemeknek tekinthetők. Szintén hasonlóan jelentős különbség, hogy *A légynek* mindkét szereplője képen kívül marad, azaz közvetlen módon nem válik láthatóvá sem a rovar, sem az üldözője, míg a *Holtpont*-ban a halálra ítélt embert nem látjuk, de a szemét bekötő hivatalnokot igen (és a legyet is, amit a férfi a cipőjén pillant meg), a *Gravitációnak* pedig valamennyi szereplője látható. Túl a hasonlóságok és különbségek – még bővíthető – lajstromozásán, ezen a ponton azt fontos hangsúlyozni, hogy mind a három Rófusz-animációban kiépül egy-egy sajátos mikrokozmosz, amely (akarva-akaratlan) az államszocializmus modellezésé-
ként is értelmezhető.

Bizonyára *A légy* kínálja az olvasatok legszélesebb skáláját; a film totálisan apolitikus értelmezési éppúgy helytállóak lehetnek, mint a rendszerkritikát tételező megfejtései (még ha Rófusz nem is szánta rendszerkritikus alkotásnak).²⁷ Mindenesetre a „*hatalom absztrakciójának*”²⁸ is tekinthető üldöző és a mindenkori kiszolgáltatottakat, a történelem megalázottjait és megszomorítottjait is potenciálisan jelképező légy eleve elrendeltnek tűnő²⁹ „összecsapása” valóban magába foglalhatja a közép-kelet-európai régiót letaroló szovjet agresszió metaforikus megjelenítését. A *Holtpont* konkrétabb, amennyiben alaphelyzetével azt a tabusított témát veti fel, amely kétségkívül a Kádár-rendszer kiépítésének legfőbb „neuralgikus pontja”: a politikai kivégzésekét.

A Holtpont nem az egyetlen és nem is az első Kádár-kori animációs rövidfilm, amely kivégzést választ alapjául. Korábban Szórády Csaba *Rondinója* és Kovács István *Változó időkje* (mindkettő 1977-es) egyaránt kivégzés-szituációkra épültek, de ezek a rajzfilmek – drasztikusan eltérő eszközökkel – (mégoly sötét) komédiákat faragtak a témából.³⁰ A *Holtpont* közelítésmódjától mi sem áll távolabb, még ha – mint rövidesen utalok rá – a humort sem nélkülözi teljesen; leginkább azonban komor és megrendítő alkotás. A *Holtpont* ahhoz nem elég konkrét, hogy tényleges politikai ki-

27 == Lásd például a közelmúltból Mosóczy, 2021.

28 == Vö. Varga, 2016: 216.

29 == Itt érdemes szóba hozni, hogy Rófusz és alkotótársai *A légy* hosszúra nyúló, két-éves munkálatainak vége felé megrajzoltak egy olyan befejezést is, amelyet a filmterv engedélyeztetésekor nem egyeztettek a vezetőséggel (időközben találták ki). Ebben az alternatív befejezésben a légy szembefordul az üldözőjével, és legyőzi őt! Ennek a szürrealitásba hajló végkifejletnek a felhasználását azonban nem engedélyezte a Pannónia vezetősége. Lásd bővebben Morton, 2010: 72–73.

30 == Részletesen lásd Varga, 2014: 40.

végzéseket idézzon meg (akkor nyilván el sem készülhetett volna); azzal pedig, hogy a halálraítélt arctalan marad, továbbá a nézőt a szubjektív kamerával a férfi pozíciójába helyezi, sőt a ritmikus montázssal a tudatállapotát is érzékelteti, a film lehetőséget ad absztraktabb jelentés megfogalmazására is. Külön figyelmet érdemel a *Holtpont*-ban a cipőorron feltűnő légy, melynek jelenléte ironikus önidézet,³¹ de *A légy* ismerete nélkül is érezhető, hogy jelenléte némi fekete humorral dúsítja a filmet, különösen, amikor a rovar a dobpergéssel szinkronban dörzsölgeti a lábait. A légy itt legfeljebb akaratlan és öntudatlan tanúja az eseményeknek, nem az ő „bőrére” megy a játék – Rófusz azt érzékelteti a *Holtpont*-ban, hogy mi vagyunk azok, akiknek nincs esélye; mi vagyunk a halálraítéltek.³²

A légy és a *Holtpont* letaglózó víziói után a *Gravitáció* hangnemváltással él: a groteszk esztétikai minősége dominál a szabadságvágyó alma szökési kísérletének bemutatásában. Paul Morton találó jellemzése szerint a *Gravitáció* „humoros minirémálom, amelyen nem nevetünk”.³³ A filmbeli álomszerű tájképnek az elemei a kében tündöklő mező, benne a fa, rajta pedig az almák, melyek mindegyike emberarcot visel, többnyire bizarr, karikatúraszerűen elrajzolt arcot. Kivéve az ép és fiatal almát – akinek nem mellesleg Rófusz kollégája, az úgynevezett pixillációs animációkról híres Varsányi Ferenc kölcsönözte az arcát –, „aki” addig-addig mozgolódik, rugdalozik és vergődik, míg el nem szakad az ágtól, a többiek megrökönyödésével és rosszallásával mit sem törődve. *Babfilm* című 1975-ös animációjában Foky Ottó miriádnyi bab mozgatásával, szerepeltetésével készített szatirikus sci-fit voltaképpen az egész világról;³⁴ Rófusz a *Gravitáció*-ban az almákkal olyan kisebb léptékű zárt közeget jelenít meg (mondhatni: egy országot inkább, mintsem egy komplett világot), ahonnan valaki mindenáron szabadulni (emigrálni) vágyik. A slusszpoén azonban szó szerint más színben tünteti fel a túlbuzgó almát: a földön összetörve sárgás salakbugyog fel belőle, jelezve, hogy belül ő is éppolyan rothadt volt, mint fonnyadt almátársai odafent a fán. Ebben az értelemben a *Gravitáció* akár az illyési „mindenki szem

31 == Hasonló önreferenciális gesztus Rófusz 2018-ban elkészült animációjában. *Az utolsó vacsorában* is feltűnik (csak kevéssé van kiemelve, amikor Krisztus egyik tanítványa elhesseget egy legyet). Ez az alkotás Rófusz egy visszautasított pannóniás filmtervén alapul – a vallásos tartalom nyilvánvalóan nem kapott, kaphatott támogatást. Az idő azonban a filmnek dolgozott, amennyiben a hetvenes évek végén még nem állt Rófusz rendelkezésére olyan technika, amellyel az általa elképzelt módon valósíthatta volna meg *Az utolsó vacsorát*.

32 == A *Holtpont* korabeli fogadtatásában olyan méltatás is előfordult, amely a film művészi sikerét még *A légy*-énél is többre értékeli. Lásd Lajta, 1983.

33 == Morton, 2010: 73.

34 == A *Babfilm*-mel kapcsolatban idézte fel Foky Ottó a következőt: „Már a *Babfilm*-et is csak a saját felelősségünkre engedték elkészíteni. Mert menet közben kifogások merültek fel a babok színével, szerepével kapcsolatban.” Ezek a szavak különösen élesen csenghetnek azt figyelembe véve, hogy a *Babfilm*-ben levert lázadás (talán éppen egy forradalom) jelenete is látható. Lendvai, 2007.

a láncban” szomorú rendszer-látletét is példázhatja; mindenesetre a filmnek a rendszert görbe tükörben láttató attitűdje éppoly markáns – ha más hangvételi is –, mint a *Holtponté*.

A légy, a Holtpont és a Gravitáció együttesen is „olvasható”, triptichonná összeálló alkotások láncolata, amely a Rófusz-életműben éppúgy különös együttállás eredménye, mint a magyar filmművészetben. Nemcsak az alkotói kreativitás magyarázza őket, hanem a rendszer (kulturális) képlekenysége, a művészi invenciót és kerülőutakat akaratlanul is kikényszerítő tilalmai és zsákutcái – illetve mindezek kölcsönhatása – alapján is megközelíthetők. Rófusz e filmsokor után távozott a Pannóniából – és az országból –, pályafutása az ezredfordulóig külföldön folytatódott. Az 1980-as években ezeknek a filmeknek az idejére már másoknál is megtaláljuk a hasonló körmondfüggelékkel megfogalmazott rendszerábrázolást és -kritikát.

== = Tank az udvaron

Rófusz Ferenchez hasonlóan Orosz István is a lehető legmarkánsabban kívánta demonstrálni a Pannóniában készült rövidfilmjeivel, hogy az animáció nem csak gyerekfilmeket foglalhat magába (sőt!). A rendkívül sokoldalú alkotó, aki történetesen a rendszerváltás emblematisz vizuális relikviájaként legendássá vált *Tovariszi, konyec!* plakátot is tervezte, az 1980-as évek során rendezte azokat a rövidfilmjeit, amelyek a leginkább kapcsolatba hozhatók a rejtett rendszerkritikával. Igaz, már az 1970-es évek végi *Csöndben* (1977) és *A sótartó felében* (1978) sem lehetetlen meglátni azokat a mozzanatokot, amelyek a szóban forgó alkotásokat megelőlegezik. Az *Álomfejtő* (1980), az *Ah, Amerika!* (1984) és különösen a *Vigyázat, lépcső!* (1989) azért is tartalmaz(hat)nak a rendszert bíráló elemeket, mert Orosz ezekben a filmekben dolgozta ki – és filmenként eltérő arányban alkalmazta – azt az animációs stílust, amely az alkotó grafikusai praxisát is meghatározó vizuális illúziókon, optikai csalódásokon: avagy a két- és többértelmű ábrákon alapul (az alkotó számára is példaképet jelentő M. C. Escher szellemében). Ez a stilisztikai választás (amely az 1970-es évek végi filmeket még nem jellemzi, az *Álomfejtő*ben viszont szinte „teljes fegyverzetben” lép elő) már önmagában is tekinthető egyfajta – intellektuális – lázadásnak. Erről Orosz a következőképpen nyilatkozott: „...*hogy ilyen jellegű képekkel, illetve ilyen illuzionisztikus megoldásokat használó animációkkal kezdtem foglalkozni, annak a stilisztikai érdeklődésen túl tartalmi okai is vannak. Valamikor a 70-es évek végén, 80-as évek elején közkedvelt kifejezés volt az a kelet-európai kultúrában, hogy olvass a sorok között!, vagy nézz a képek mögé!, amiből egyenesen következett, hogy itt rejtett dolgokról, második jelentésekről van szó, amelyek gyakran érdekesebbek vagy figyelemreméltóbbak vagy ábrázolásra méltóbbak, mint az első, a primer, a mindannyiunk számára nyilvánvaló jelentés. Foglalkoztatott ez a dolog, és amit grafikában sikerült megoldanom, azt megpróbáltam átvenni a rajzfilmbe is. Leginkább talán a Vigyázat, lépcső!-ben valósult ez meg.*”³⁵

35 == = Idézi M. Tóth, 2004: 71.

Az *Álomfejtő* a vidék pusztulását (illetve szocialista „átformálását”) láttatja egy sajátosan szürreális, áldokumentumfilm animáció „köpenyében”. A hatperces alkotásban a szociofotókat felhasználó képanyag³⁶ konkrétsága különös kontrasztba kerül a Krúdy Gyula *Álmoskönyve* által ihletett álommagyarázatokkal, amelyeket narrátortól hallhatunk; a folyamatos átváltozásokkal operáló képi világnak köszönhetően pedig lebegésszerűvé válnak az olyan megidézett történelmi tapasztalatok is, mint az erőszakos tévesztés. Az *Álomfejtő*-ben a szocialista világ szétmállott díszletei, lerobbant miliói lázálommá állnak össze, amely nem hagyja nyugodni a hús-vér színész (Kézdy György) által megtestesített, aludni nem tudó, ágyában forgoló férfit.

A félórás *Ah, Amerika!* a televízió számára készült, animációs eszközöket is felhasználó, történelmi témájú dokumentumfilm – pontosabban „animációs dokumentum-legenda”, ahogy Orosz és alkotótársa, Dániel Ferenc utaltak rá, amely a kora 20. századi magyar kivándorláshullámot idézi meg. Az *Ah, Amerika!* azonban több, illetve más, mint a tényleges események és sorsok felidézése. Részben fordított haladásirányával (az Amerikába érkezőkkel nyit, az óhazából indulni készülőkkel zár), részben pedig rendkívül vegyes audiovizuális elemeivel (az archív felvételek álomszerűvé formált fotó- és rajzanimációval keverednek, illetve váltakoznak) az *Ah, Amerika!* nemcsak az 1900-as évek eleji konkrét történéseknek hivatott emléket állítani, hanem a mindenkori kivándorlóknak is – a film így „a kivándorlósors általános érvényű illusztrációjaként is értelmezhető”.³⁷ Hogy az *Ah, Amerika!* óhatatlanul az 1956-os kivándorlási hullám – akkoriban még mindig – kényes témájára is reflektál, azzal az alkotók is számoltak: „Tudtuk, hogy viszonylag óvatossá kell lennünk – idézte fel Orosz. – Azt is tudtuk, hogy nem akarunk óvatossá lenni, mert el akarunk rejteni a filmben dolgokat [...] úgy gondoltuk, hogy nagyon apró dolgokat az ötvenhatos disszidálási hullámról is beteszünk, de azért jellemző módon az első világháború előtti kivándorlási hullámról szolt a film. Sőt, azt képzeltük, hogy lesz majd egy második része, ami majd egy másik kivándorlási hullámról szolt. Na, arról már szó sem lehetett természetesen.”³⁸

Az „áthallásos” filmek sorát záró és betetőző hatperces rajzanimáció, a budapesti bérházban játszódó *Vigyázat, lépcső!*³⁹ még konkrétabban épít a szocializmus jól beazonosítható és felismerhető ikonográfiájára, szimbólumaira és a történelmi traumákat direktén idéző elemeire – az ötágú csillagtól a mozgalmi dalokon és a csengőfrászon át a szovjet megszállást jelző tankig. A *Vigyázat, lépcső!* egyfelől a szocializmus évtizedeinek mindennapjait láttatja, a „lerajzolt hétköznapokat” megjelenítő animációs dokumentumfilmek szellemében,⁴⁰ másfelől viszont a krízispontokról és a tragikus eseményekről, a derékba tört életekről sem feledkezik meg – amint azt az öngyilkos

36 == Vö. Balázs, 2021.

37 == Orosz, 2010: 95.

38 == Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019: 169.

39 == A film részletes elemzését lásd Varga, 2021b: 113–120.

40 == Vö. Orosz, 2015.

epizódja, a rendőri erőszak jelenete vagy éppen a tank képsora igazolja. Utóbbi kapcsán említette a rendező, hogy „[a]z egyik legerősebb kép, amikor a szűk bérházi udvar közepén egy tank forgatja körbe-körbe a lövegtornyát, na, abban benne van, legalábbis jelképesen a diktatúra, ami a mi közös hazánkat sújtotta. Akár büszke is lehetnék rá, hogy utóbb rekvirálta az ötletemet a *Terror Háza*, most ott áll előben egy tank a múzeum udvarán.”⁴¹ A *Vigyázat, lépcső!* egyúttal csúcsra járítja az alkotó vonzódását a geometriai paradoxonok iránt, utóbbiak pedig – minden abszurditásuk ellenére (vagy éppen azoknak köszönhetően) – a rendszer és a korszak megjelenítésének adekvát eszközeivé lényegülnek. „*Úgy gondolom, hogy a Vigyázat, lépcső! az egyik legszebb film, amit az utóbbi évtizedek magyar történelméről csináltak* – méltatta Báron György. – *Nem a magyar animációban, hanem általában a magyar filmgyártásban. Holott a világon semmi nincs benne, csak egy lépcsőház, egy kelet-európai lépcsőház – s ez mindent elmond. Aki járt ilyen lépcsőházban, az tudja, hogy ebben benne van a mi világunk.*”⁴²

Ahogy Orosz fogalmazott nemrég: „*aki ezt a filmet csinálta, nem nagyon látta a fényt az alagút végén.*”⁴³ Való igaz, hogy a szó legszorosabb értelmében a kiútalanságot megjelenítő záró kép alapján a *Vigyázat, lépcső!*-t nem feltétlenül a „rendszerváltás animációjaként” tartanánk számon, mint ahogy azóta szokás utalni rá, de a történelem úgyszólván a segítségére sietett. A rövidesen beköszöntő változásoknak is köszönhető, hogy Orosz István mesterműve egy korszak szimbolikus összegzése mellett az attól vett búcsúként is értelmezhetővé vált.

=== „Kitörés a sötétségből”

A rendszerváltással a magyar animációs film aranykorának is végérvényesen leáldozott, sőt hosszú évekre szinte ellehetetlenült az animációsfilm-készítés, a legendás Pannónia Filmstúdió pedig széthullott – de ez már egy másik történet. A rendszerváltás természetesen a művészi közelítésmódokat is újraformálta. „*Az államszocializmus korában oly fontos, sokak által egyszerre játszott és követett játszmák sora 1989 után egy pillanat alatt véget ért, a hajdani nagy, sorok közötti utalások mind utólagos kommentár-ra szorulnak, s kizárólag történeti dokumentumértékkel bírnak*” – írta György Péter.⁴⁴

A (merészebb) animációs filmek „ezópuszi beszédmódjának” eltűnése a nyilvánvalóbb változás a művészi eszközkészletben – jóllehet ez a típusú fogalmazásmód (vagy értelmezési módszer) mégsem múlt el nyomtalanul. Erre két példát idézek. Gyulai Líviusz *Jónás* című 1997-es rajzfilmjét maga az alkotó is úgy vezette fel időnként, s több értelmezője is azt hangoztatja, hogy a film komikus parabolája a diktatúrát felemészítő kisemberi kitartásról, az államszocializmus bukásáról szól.⁴⁵ Két-

41 == Nagy, 2020.

42 == Idézi M. Tóth, 2004: 69.

43 == Balázs, 2021.

44 == György, 2014: 22.

45 == Orosz I., 2021: 4.; Herczeg, 2021a.

ségekívül helytálló megfejtés, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy a *Jónás* képes forgatókönyvét a rendező már az 1980-as évek végén kidolgozta. Mindemellett azonban még hangsúlyosabb lehet, hogy a mű az ökoszisztémát gátlástalanul felélő, elpusztító emberiséget pellengérré állító satirikus vádirat – ahogyan Gyulai máshol ezt is hangsúlyozta –, ily módon a film megelőzi a maga korát, nem pedig (politikai parabolaként) némiképp megkésett alkotás.⁴⁶ A *Maestro* című 2005-ös, számítógépes animációval készült rövidfilm kapcsán mesélte rendezője, M. Tóth Géza, hogy egy amerikai vetítésen a professzor, aki jól ismerte a kelet-európai filmeket, úgy fogalmazott, hogy ha a *Maestrót* az 1980-as években mutatják be, akkor a vasfüggönyön túl „hibetetlen bátor filmként értelmezték volna, amely a bezártságból, a sötétségből való kitörési kísérletről beszél”.⁴⁷

Úgy tűnik tehát, hogy a közép-kelet-európai film – köztük az animációk – értelmezésébe olyannyira beivódott a rendszerkritikával kecsegtető többértelműség keresése (nem csak találása, akár *kitalálása* is), hogy ez az olvasásmód azután is működik, ha adott filmek már bőven azután készülnek, hogy az egykor a „sorok között”, a „képek mögött” kritizált rendszer oda került, ahová annak idején alighanem a művészek is kívánták: a történelem szemétdombjára.

=== Hivatkozott irodalom ===

Bíró, 1996

Bíró Yvette: Volt egyszer egy kelet-európai filmművészet. In *A rendetlenség rendje. Film/kép/esemény. Válogatott tanulmányok*. Szerkesztette: Bíró Yvette. Cserépfalvi, Budapest. 17–25.

Bolvári-Takács, 1998

Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Planétás, Budapest.

Buñuel, 1977

Buñuel, Luis: Költészet és film. In *A film és a többi művészet*. Szerkesztette: Kenedi János. Gondolat, Budapest. 226–231.

Dizseri, 1999

Dizseri Eszter: *Kockáról kockára. A magyar animáció krónikája 1948–1998*. Balassi, Budapest.

46 == Lásd Varga, 2021a: 8–9.

47 == Zalán, 2010: 32.

Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019

Magyar animációs alkotók I. Szerkesztette: Fülöp József – Kollarik Tamás.
MMA MMKI, Budapest.

Gervai, 2004

Gervai András: *A tanúk. Film – történelem.* Saxum, Budapest.

György, 2014

György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között.*
Magvető, Budapest.

Hankiss, 1975

Hankiss Elemér: A „poén” szerkezetéről és funkciójáról. In *Tanulmányok a magyar animációs filmről.* Szerkesztette: Horányi Özséb – Matolcsy György.
Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest. 249–311.

Hendrykowski, 1998

Hendrykowski, Marek: Kelet-Közép-Európa változó államai.
In *Oxford Filmenciklopédia.* Szerkesztette: Geoffrey Nowell-Smith.
Glória, Budapest. 660–669.

Lajta, 1983

Lajta Gábor: Célpont: az ember. *Filmvilág*, 5. sz. 15–17.

M. Tóth, 2004

M. Tóth Éva: *Animare necesse est...* Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar –
Pannóniafilm Kft., Kaposvár–Budapest.

Macskássy–Orosz–Orosz (szerk.), 2013

Macskássy Gyula. Animációsfilm-rendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője. Szerkesztette: Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton. Utisz Grafikai Stúdió, Budakeszi.

Mészáros, 2014

Mészáros Márton: „Csatázom tovább!” Beszélgetés Rófusz Ferencsel.
Filmvilág, 2. sz. 14–16.

Moritz, 1997

Moritz, William: Narrative strategies for resistance and protest in Eastern European animation. In *A Reader in Animation Studies.* Szerkesztette: Jayne Piling.
John Libbey, London. 38–47.

Morton, 2010

Morton, Paul: Marcell Jankovics and Ferenc Rofusz: The Grand Master and the *Enfant Terrible* of Hungarian Animation. In *Fulbright Student Conference Papers. Academic Years 2007/2008, 2008/2009*. Szerkesztette: Nagypál Csanád. Hungarian-American Commission for Educational Exchange, Budapest. 61–77.

Orosz, 2010

Orosz Anna Ida: „Csak ott tul a tengeren, ott van az élet!” Két magyar kísérleti dokumentumfilm a századfordulós amerikai exodusról. *Prizma*, 4. sz. 92–97.

Orosz, 2013

Orosz Anna Ida: „El a naturától!” A Macskássy–Várnai duó gegfilmjeiről. In *Macskássy Gyula. Animációsfilm-rendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. Szerkesztette: Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton. Utisz Grafikai Stúdió, Budakeszi. 111–146.

Orosz, 2015

Orosz Anna Ida: Lerajzolt hétköznapok. A 60–70-es évek magyar animációs dokumentumfilmjeiről. *Metropolis*, 3. sz. 60–73.

Orosz, 2016

Orosz Anna Ida: A magyar animáció rövid története. In *Animációs körkép. A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályázati lehetőségei – rövid történeti kitekintéssel*. Szerkesztette: Fülöp József – Kollarik Tamás. MMA MMKI, Budapest. 61–99.

Orosz I., 2021

Orosz István: Szindbád, bon voyage! A rajzfilmes Gyulai Líviusról. *Filmvilág*, 12. sz. 4–6.

Rófusz, 2018

Rófusz Ferenc: Hankiss Elemér a Pannónia Filmstúdióban. In *Hankiss Elemér – Emlékkönyv*. Szerkesztette: Takács M. József. Helikon, Budapest. 114–115.

Tóth, 2020

Tóth Gábor: „Aki nem hiszi, annak utánajárnak!” A Rákosi-korszak népmese-felhasználása. In *Népmesék szóban, írásban, képből*. Szerkesztette: Tóth Gábor. Magyar Versmondók Egyesülete, Budapest. 167–181.

Varga B., 2005

Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években.

In *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerkesztette: Kisantal Tamás és Menyhért Anna. József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó. 116–138.

Varga, 2013

Varga Zoltán: A kiskakas köpönyegéből – Macskássy Gyula mesefilmjei.

In *Macskássy Gyula. Animációsfilm-rendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. Szerkesztette: Macskássy Katalin, Orosz Anna Ida és Orosz Márton. Utisz Grafikai Stúdió, Budakeszi. 77–109.

Varga, 2014

Varga Zoltán: Vörössel festett láncok. Ezópuszi beszédmód a magyar animációban.

Filmvilág, 6. sz. 38–40.

Varga, 2015

Varga, Zoltán: Look Behind the (Animated) Pictures. Notes on the Role of the Aesopic Language in Hungarian Animated Film. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 10. sz. 121–139.

Varga, 2016

Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti közelítések*. Pompeji, Szeged.

Varga, 2020

Varga Zoltán: Régi és új találkozási rajzfilmkockákon – betekintés a népmesék és a magyar animációs film kapcsolatába. In *Népmesék szóban, írásban, képen*. Szerkesztette: Tóth Gábor. Magyar Versmondók Egyesülete, Budapest. 183–194.

Varga, 2021a

Varga Zoltán: A cethal nemezise. Gyulai Líviusz: Jónás. *Filmvilág*, 3. sz. 8–9.

Varga, 2021b

Varga Zoltán: Fel és le a lépcsőlabirintusban. Orosz István *Vigyázat, lépcső!* című animációs filmjének nyomában. *Forrás*, 12. sz. 113–120.

Zalán, 2010

Zalán Vince: Mentőöv nélkül? Beszélgetés M. Tóth Gézával. *Filmvilág*, 5. sz. 32–35.

=== Sajtó ===

Magyar Nemzet

=== Internetes hivatkozások ===

Balázs, 2021

Balázs Zsuzsanna: Fényből grafitba. Fotográfia és animációs film násza Orosz István életművében. <https://hetifortepan.capacenter.hu/orosz-istvan/> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Herczeg, 2021a

Herczeg Zsófi: Animációs visszavágódás sosemvolt bukolikus helyekre. Gyulai Líviusz animációi a neten. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/animacios-visszavagodas-sosemvolt-bukolikus-helyekre> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Herczeg, 2021b

Herczeg Zsófi: Egy apró légytől egészen Leonardo da Vinciig. Beszélgetés Rófusz Ferencsel a Budapesti Klasszikus Film Maratonon. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/egy-apro-legytol-egesen-da-vinciig> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Hollós–Hollós, 2002

Hollós Adrienne – Hollós Olivér: Beszélgetés Rófusz Ferencsel, az első Oscar-díjas magyar film alkotójával. <https://www.filmkultura.hu/regi/2002/articles/profiles/rofuszf.hu.html> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Lendvai, 2003

Lendvai Erzsébet: „És jött a sehonnan fújó szél...” A negyedik dimenzió mint lehetőség az élhetőbb életre. Beszélgetés Reisenbüchler Sándorral. <http://www.filmkultura.hu/regi/2003/articles/profiles/reisenbuchlers.hu.html> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Lendvai, 2007

Lendvai Erzsébet: Hihetővé tenni a hihetlent. Beszélgetés Foky Ottó animációs rendezővel. <http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/profiles/fokyotto.hu.html> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Mosóczi, 2021

Mosóczi Bálint Gusztáv: Animalitás a rajzfilmekben – Animalitás színrevitele A légy című rajzfilmben. <https://laokoon.hu/mosoczi-balint-gusztav->

animalitas-a-rajzfilmekben-animalitas-szinrevitele-a-legy-cimu-rajzfilmben/
(utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Nagy, 2020

Nagy József: Mi történt a grafikkussal, aki bő harminc éve megrajzolta a legendás
Товарищи, конец! plakátot? <https://24.hu/kultura/2020/07/22/mi-tortent-a-grafikkussal-aki-bo-harminc-eve-megrajzolta-a-legendas-t-%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%89%D0%B8-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%86-plakatot/>
(utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Ozsda, 2019

Ozsda Erika: Kalandos itthon élni – Beszélgetés Rófusz Ferencsel.
https://filmkultura.hu/?q=cikkek/arcok/rofusz_ferenc
(utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Kulcsszavak

=====

film-színház, ellenkultúra, értelmiség

/ A Tribute to Newton /

Hidden (and less hidden) system criticism in the short animation films in the Kádár era, especially the works of Ferenc Rófusz and István Orosz

One of the strongest branches of Hungarian filmmaking in the Kádár era was animation films. The now legendary Pannónia Film Studio was regarded as one of the top five animation film studios in the world in its heyday; generations grew up on television series created here, and their most successful full-length films attracted millions to the cinemas. The short art films, the so-called "individual" films raised considerable attention at festivals worldwide, and some of them received the most prestigious prizes (Palme d'Or, Academy Award). Audiences at international festivals paid a special attention to the animation films from the Central and Eastern European region; they virtually hunted for films in which they hoped to find some real or imaginary system criticism, of course "enciphered" in a "coded" language. Some Hungarian short animation films can be interpreted as, intentional or unintentional, criticisms of the world of state socialism whether they recalled events of 20th century Hungarian history or the contrast between liberty and captivity, confinement or vulnerability. The article explores how this Aesopus-like manner of speech worked by examining Ferenc Rófusz's *The Fly* (1980), *Deadlock* (1982), and *Gravity* (1984), and István Orosz's *Private Nightmare* (1980), *Ah, America!* (1984), and *Mind the Steps!* (1989).
