

MÁTÉ ZSUZSANNA

Adaptáció, autonómítás és intermedialitás Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* című animációs filmjében

Jankovics Marcell¹ *Az ember tragédiája* c. rajzfilmje Madách fő művének adaptációja; ugyanakkor az irodalmi szöveg továbbgondolásával és egy jelentéstelítő médiumköziségbe, intermedialitásba helyezett autonóm műalkotás. „Megérte!”² – mondta az animációs film második, szakmai bemutatóján a rendező, ahogy mondhatja minden néző, aki figyelmesen végignézi, sőt, akár többször is megtekinti e 155 perces rajzfilmet. A rendező már 1983-ban elkészítette a szöveggönyvet, a közel hatórányi (4141 soros) madáchi, drámai költemény szövegét 105 percnyi dialógussá rövidítette, inkább a párbeszédet emelve be a film szöveggönyvébe. A *Tragédia* szövegének értelemegésze nemcsak hogy nem sérült meg, hanem, ahogy az a film alkotójának szándékában állt, a film egy vizuális magyarázatot is adva segítette az irodalmi műalkotás teljes szövegének a megértését. E magyarázat a képek nyelvén egyrészt tömörítette mindazt, ami az irodalmi szöveg el nem hangzó részeit tartalmazta. Másrészt a transzformációk, a színszimbolika, a vizuális áthallások és a szimbólumok használatával túl is lépett a szövegen, továbbgondolta azt, néhol folytatta. Közel 23 évet vett igénybe az animációs rajzfilm elkészítése. Az alkotói folya-

¹ Jankovics Marcell (Kossuth-díjas grafikus, Balázs Béla-díjas rajzfilmrendező, forgatókönyvíró, kultúrtörténész, kultúrpolitikus). Rajzfilmjeiben feldolgozta a magyar mese- és mondavilág kincseit (*Ének a csodaszarvasról*, *Mondák a magyar történelemből*, *Febérlófia*, *Magyar népmesék*), illetve olyan feledhetetlen rajzfilmek alkotója, mint a *János vitéz*, a *Kacor király*, a *Lúdas Matyi* vagy a Gusztáv-sorozat. *Sisyphus* című művét 1974-ben Oscar-díjra jelölték, a *Küzdők* című alkotásával 1977-ben elnyerte a cannes-i fesztivál legjobb rövidfilmnek járó Arany Palma-díját. Jelkép-kutatással és művészettörténettel is foglalkozik, több kötete jelent meg a témában, melyek a szimbólumok hátterével, történetével foglalkoznak (pl. *A Nap könyve*, *Jelkép-kalendárium*). Csanda Mária – Laik Eszter 2011. *Rajzfilmek, jelképek, kultúra egy életen át: Interjú Jankovics Marcellel*. In: Irodalmi Jelen, 2011. július 6.

² Gyenge Zsolt 2011. *Be van fejezve a nagy mű – Az ember tragédiája kritikája*. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20111129-az-ember-tragediája-kritika-jankovics-marcell-madach-imre-.html> (Letöltés: 2017. 11. 15.)

mat 1988-ban kezdődött, a számtalan pályázat lebonyolítása, az anyagi források megteremtése (összességében 750 millió forintos költségvetéssel), a filmkészítés ideje alatt végbement technológiai változások miatt is – miáltal e film magába rejti a magyar animációs filmkészítés történetét, a kézi fázisrajzoktól a számítógépes munkáig – a gyártási folyamat 2011-ig tartott. Szinetár Miklós lassan fél évszázada készült televíziós *Tragédia*-filmfeldolgozása³ után 2011. december 8-án került a mozikba *Az ember tragédiája* második filmváltozata, az animációs film műfajában, Jankovics Marcell életmű-összegző, lenyűgöző alkotásaként.

Madách Imre drámai költeménye többféle vonatkozásban is ideális irodalmi műalkotás a különböző médiumok jelrendszerére való átvivéshez. Ezt bizonyítja az elmúlt másfél évszázad kivételesen gazdag és változatos hatástörténete a különböző művészeti ágakban, a legkülönbözőbb illusztrációk, adaptációk, színpadra állítások, zenei feldolgozások, transzformációk formájában.⁴

E madáchi drámai költemény önmagán belüli mediális kevertsége az a belső sajátosság, mely igencsak kedveltté tette a különböző művészetekben való átformálásra. Ilyen immanens mediális sajátosság: a vizuális, auditív, kinezikai jelenségek leírása vagy a jelenlétüket jelző bevonása az irodalmi szövegbe, direkt formában a színek elején a szerzői utasításokban található, indirekten pedig az egyes dialógusok látásra, hallásra, érzékelésre felszólító, illetve utaló szövegrészeiben. A filmnyelvi átformálásra e mediális kevertségek különösen alkalmassá teszik Madách művét. Mivel a film lehetősége éppen az, hogy egyidejű érzéki hatások sokféleségével közvetít nagy hatású, komplex élményeket, érzelmeket és gondolatokat,⁵ így módon a képpel, a hanggal és a zenével, a gesztussal, a mozgással, a fényelosztással és a ritmussal (stb.) a különböző jelenségek olyan vonat-

³ 1969-ben készült el *Az ember tragédiája* tévéfilm-változata, az emlékezetes rendezés Szinetár Miklósé volt, Lucifert Mensáros László, Ádámot Huszti Péter, Évát pedig Mór Marianna játszotta. Szinetár tévéfilmjében a madáchi irodalmi szöveg volt az elsődleges, a színészi játék, a többi médium bevonása, a látványvilág, a zenei aláfestés ennek interpretációját szolgálta. E tévéfilm az irodalmi szöveggel analóg megoldásokra törekedett, adaptációjában kiemelte az irodalom és a film közti hasonlóságokat, a rendező szinte „lefordította” az irodalmi művet a (tévé)film nyelvére, jelentősen hozzájárulva a madáchi mű népszerűsítéséhez.

⁴ Máté Zsuzsanna 2013. *A bölcsélet átlenyűgülése esztétikummmá – középpontban Madách Imre Az ember tragédiája című művével*. Madách Irodalmi Társaság, Szeged. 242–288.

⁵ Bíró Yvette 2001. *A betedték művészet*. Osiris Kiadó, Bp., 20.

kozásait, összetettségét hozza létre a befogadó élményvilágába, amelyre a nyelv, a verbális médium csak igen bonyolult és hosszadalmas körülírásokkal lenne képes. A film és a képzőművészet határán létrejött „hét és feledik” műfaj, az animációs film pedig egy többszörös médiumköztes-ségben van, azaz hatványozottan intermedialis műfaj. Az animációs rajzfilm olyan illúziót kelt a nézőben, mintha az egymástól kis mértékben eltérő rajzos képkockák sorozatából összeálló történésben a szereplők megelevenednének, lélekkel telítődnének. Mindezt a képzőművészeti statikus és térbeli elemek (vonal, mező, szín, tér), valamint a filmes, így a dinamikus és időbeli elemek (rendezés, forgatás, vágás, hangosítás, zenei aláfestés) vegyítésével éri el, mintha „valamiféle ősi mágia káprázatának lennének tanúi, ahol az is akármikor megmozdulhat, amiről szilárdan tudjuk, hogy mozdíthatatlan. Bármilyen megtörténhet, aminek hétköznapi világunkban határok szabnak keretet. Nem kétséges, hogy mindez csak a filmművészet »mesevilágában«, az animáció birodalmában lehetséges.”⁶



⁶ Margitházi Orsolya 2002. *A filmművészet „mesevilága”. Az animációs film története 4/1.* In: Filmtett, 2002. szeptember 15. (<http://www.filmtett.ro/cikk/1426/az-animacios-film-tortenete-4-1>)

Jankovics Marcell alkotásának nagyszerűsége abban rejlik, hogy az animációs rajzfilm-adaptáció valamennyi intermedialis jellemzőjét optimálisan tudja működtetni, mely éppúgy köszönhető az adaptált műnek, mint magának az adaptáló művésznak, aki ennek eredményeképpen egy szuverén műalkotást teremtett. Az animációs film nem csupán illusztrálja, kiválóan adaptálja és egyben koherensen értelmezi a *Tragédiát*, mint pretextus, hanem – az adott kornak megfelelő művészet- és művelődéstörténeti utalásokkal egyetemes szintre emeli, mégis, ahol lehet, aktualizáltan – újra is teremti: egy komplex, folytonos változásban lévő „közlésalakzatot” hozva létre a szó–kép–zene intermedialitásában, a közlési csatornák összeszővődése által: a nyelvi dialógus, a képiség és a zeneiség intermedialis összjátékát. E folyamat jelentéstellítődéssel jár együtt, melynek eredményeképpen például számtalan szimbólum, groteszk képi elem kerül a madáchi pretextus mellé, annak értelmezési lehetőségeit kitágítva, hermeneutikai feltölthetőségét gyarapítva. Az animációs film a *Tragedia* álomdinamikájának folyamatát és szerkezetét követve mintegy a működésüket is bemutatja, az álmokképek örökké mozgásban lévő vizuális formái, alakváltozásai révén, egy folytonossá tett transzformációba helyezve, mégis mindvégig megtartva a madáchi műhöz való kötöttségüket. A madáchi (rövidített) pretextus verbalitását olyan remek szinkronhangok szólaltatják meg, mint például Usztics Mátyás (Lucifert), Molnár Piroska (a Föld szellemét) vagy Szilágyi Tibor (az Urat). A vizuális-verbális együttlevőséghez társul a zene, mely a kép és szöveg együttes hatásának érzelmi tónusát fokozza és a jelenetek hangsúlyozását, kiemelését szolgálja, motivikusságában pedig strukturális összekötő elem. A zenei aláfestést Sáry László szerkesztette, miközben saját művei is helyet kaptak az afrikai és a görög népzene, valamint a klasszikus zene nagyjai, így például Bach, Berlioz, Debussy, Ravel, Liszt Ferenc, Wagner, Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij mellett. A műegészt átfogó, meghatározó zenei motívumként, funkcionalitásában a fájdalommal, valamint a halállal kapcsolatos jeleneteket Mozart *Rekviemjének* két tétele, a beletörődést is sugalló *Lacrimosa* és a dühöt is jelző *Dies irae* köti össze.⁷

A szó, a kép és a zene egymást sajátos módon egészíti ki, a néző számára komplex esztétikai élményt nyújtva, ugyanakkor nem lépve át a befogadhatóság határát. Kétségtől nem könnyű mű Jankovics rajzfilmje,

⁷ Máté Zsuzsanna 2017. *Mozart, Madách, Jankovics*. In: *Zenei évfordulók. Tanulmánykötet*. Szerk: Dombi Józsefné–Asztalos Bence. SZTE JGYPK Művészeti Intézet, Szeged. 15–26.

így akár többszöri megnézést igényel. Főképp az animáció dinamikussága, gyors pergése miatt, hiszen a különböző médiumok impulzusainak feldolgozása igen összetett befogadói koncentrációt feltételez és egyben időigényes is, tudniillik a konkrét érzéki (vizuális és auditív) ingerek befogadása mellett a (madáchi) fogalmi beszédet is fel kell dolgozni. Ugyanakkor külön figyelmet igényel az, hogy a verbális szint miképpen kapcsolódik vagy éppen módosul az intermediális – a vizuális és a zenei – átvitelben. Egy különleges helyzetben, befogadói élményben is részesít mindemellett Jankovics rajzfilmje, hiszen azt is megtapasztalhatjuk, hogy milyen természetes módon közlekednek gondolataink a kép és a nyelv, a vizualitás és a verbalitás között; az értelem és a – zenei aláfestés révén felkeltett vagy megerősített – érzelem között. A különböző (verbális, vizuális és zenei) médiumok együttlevősége rendkívül feszült dinamikusságot és tömörséget kölcsönöz az animációs filmnek, mivel e médiumok nem csupán egymás mellett vannak, hanem éppannyira egymásra is hatnak, átfedve egymást. Az animációs film az életre keltést a mozgás illúziójának megteremtésével hozza létre, a mozgás és a mozdulatlanság, az életre keltés és az élettelenre tevés két pólusa között, a sík és a tér elemeit vegyítve a mozgás és a filmművészet elemeivel. Az adaptált irodalmi mű szövege (a madáchi pretextus megrövidített és hallott szövege); az animációs film mozgásillúziója, technikai megoldásai, képzőművészeti látványvilága (a fázisrajzok által például a freskók, a szobrok, a domborművek, a kódexminiatúrák, a rézkarc, képregény-stílus stb. megjelenítései), valamint a zene intermedialitásában, művészetköziségében egy teljes mértékben autonóm műalkotást hozott létre Jankovics Marcell.

A pretextustól leginkább eltérő ironikus képsor az, amikor az Úr szállóigévé vált utolsó mondatát halljuk. A rendező mintha olvasta volna Umberto Eco tanácsát: „Az elhasznált vagy elidegenedett közhely vagy úgy győzhető le, hogy szétszedjük a kommunikatív formát, amelyen alapul, vagy úgy, hogy ironikusan viszonyulunk hozzá és így szabadulunk meg tőle.”⁸ Am ha nem is olvasta az eco-i tanácsot, az iróniát eredményező szétszedést, mégis, a *Tragédia* szállóigévé és bizony elhasználttá vált utolsó mondata kapcsán a rendező éppen ezt alkalmazza. A „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” elhangzásakor az Úr ikonikus alakja átvált a negatív értéket hordozó szereplőkre. Először a konstantinápolyi szin eretneküldöző pátriárkájává, majd a következő, egyre gúnyosabban hangzó „küzdj” szónál – a Keplert megalkuvásra kényszerítő – Rudolf csá-

⁸ Eco, Umberto 1998. *A nyitott mű*. Európa, Bp. 315.

szárt láthatjuk, aztán a még cinikusabban hangzó „bízva bízzál” szavaknál a Dantont lefejeztető Robespierre-t láthatjuk, s gyors egymásutánban az óriáskereket is beindító londoni mutatóvanyost és a falanszter öreg tudósát. Ekképpen az Úr utolsó mondata, a médiumköziség erőteljes elkülönböződésében és ezáltal egy éles feszültségben mutatkozik meg. Az utolsó mondat kimondása, az auditivitás szintjén a gúnyos, a cinikus és a lassú hanglejtés, párosítva a pergő látvánnyal, mégpedig Ádám csalódódásait (felf)okozó figurák portréival olyan ironikus minőséget hoz létre, mely határozottan megkérdőjelezi az utolsó mondat – írott formájú – jelentéstartalmát és a hagyományban rögzült pozitív ’küzdés-filozófiáját’,⁹ egyúttal élesen szembekerülve azzal. Az írás elkülönböződése a beszédtől a kimondás révén és a verbalitás–vizualitás köztességében megjelenő ironia a negatív katarzist erősíti fel a rajzfilm végén, így nem enged teret a ’minden rendben lesz’ érzés kialakulásának a befogadóban. A Madách jelené óta eltelt másfél évszázad történelmi rémtettei a rajzfilmalkotó számára nem adnak okot a „bízva-bízzál” transzcendentált közvetítésére.

Jankovics Marcell az egyes színeket gazdag szimbólumrendszerrel, valamint az adott kornak megfelelő művészet- és művelődéstörténeti utalásokkal, illetve arra valamilyen módon jellemző – a korszak ábrázolási konvencióiból vagy mediális technikáiból származtatott – stílusjegyekkel jelenítette meg, szinte enciklopédikus teljességgel. A rajzfilmrendező, a grafikus rendkívül széles művelődéstörténeti, szimbólumkutató, kultúrtörténeti, mitológiai ismeretanyagát szinte észrevétlenül beépítette alkotásaiba, ahogy a *Tragédiáról* készült animációs filmjébe is. Úgy véli, a művészetnek hasznosnak kell lenni, máskülönben nincs értelme: „Kezdetől fogva úgy gondoltam, hogy a művészet, mint olyan, hasznos. És hogyha nem hasznos, haszontalan.”¹⁰ Ezt a hasznosságot, a madáchi mű éltetése, népszerűsítése mellett, többek között annak három jelentés-horizontjának – egyetemes, történeti és aktualizált – megerősítésében és kitágításában vélem felfedezni. Az irodalmi műalkotás filozofikus témája egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés. Anyaga: az egymást kritizáló, egymással szembeálló filozófiai eszmék és gondolatok történelmi dimenziókba helyezése. A madá-

⁹ Máté Zsuzsanna 2015. „...és bízva bízzál!”. In: *A bizalom. Lábjegyzetek Platónhoz (13)*. Szerk: Laczkó Sándor. Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány; Magyar Filozófiai Társaság; Státus Kiadó, Szeged. 70–79.

¹⁰ M. Tóth Éva–Kiss Melinda 2014. *Magyar alkotói Portrék II. Animációs mozgóképtörténet II*. Typotex Kiadó, Bp.

chi mű egyaránt szól a teremtésről, az emberről, a történelmi korokról; a különböző eszmerendszerek alakulástörténetéről, szembekerülve a megvalósulásukkal; valamint az emberi lét értelméről, miközben alapvető lét-filozófiai és erkölcsi, egyetemes és egyben aktualizálható kérdéseket tesz fel minden olvasójának.¹¹



Jankovics Marcell a szimbólumokkal az egyetemesség horizontját tágítja, a történelmi dimenziót pedig a művelődés- és művészettörténelmi utalásokkal teljesíti ki. A művészettörténet ismert narratívájából a művészetnek mint médiumnak a közvetítő (stílus- és hordozó-) közegeit helyezi funkcióba, néhány ikonikus alkotás mellett. Autonóm módon olyan filozofikus problémakört is érint a *Tragédia* szövegét továbbgondolva, konkrétan az élet és a művészet kapcsolatát, melynek során a műalkotás és az élet (mint a valóság) két tartományának elhatároltságát oldja fel: azaz az alkotások és az életeseemények egymásra vetülnek, kölcsönösen egymásból formálódva és egymásba alakulva. Néhány példát kiemelve a sok közül: az egyiptomi piramisok csodálatos építményeit, egyes köveit a rabszolgák agyondolgoztatott, meggörbült és lassan kővé vált testéből for-

¹¹ Máté Zsuzsanna 2013. i. m. 90–113.

mázza. A görög színben ennek inverzét láthatjuk: a vázafestészet vörös és fekete alakjai életre kelnek, majd ki is törik e vázát, talán a görög kultúra hanyatlását jelezve; a római szarkofágok domborművein a római légiók masíroznak, ahogy a gladiátorok is harcra kelnek a mozaikpadlók statikusságát dinamikus mozgássá változtatva, majd abból háromdimenziós alakokként emelkednek ki. Vagy a Római Birodalom pusztulását oly módon érzékelteti a rendező, hogy a palota falain a vakolat folyamatosan repedezik, a freskó fájának virágairól hullanak a virágszirmok, a szoborszerű szereplők fokozatosan töredezettenebbek lesznek. Valamennyiben a közvetítő médiumot (piramis köve, váza, szarkofág, mozaik, freskó, szobor) teszi meg a rendező a képsorozat narratív részévé. A másik különlegessége e kreatív megoldásoknak az, amikor az animációs film műfajára jellemző alaptulajdonságokkal játszik az alkotó, azzal, hogy miképpen válik az élettelen (freskó, szobor, mozaik) élővé, ugyanakkor más jelenetekben éppen fordítva történik, az élő lesz élettelenné, így például a piramis kövei (említett) esetében vagy a londoni jelenetben a mesterlegény szereleme bábbá alakul, vagy az új színben Ádám megsemmisülését élettelen úrhajóvá alakulásaként szemlélhetjük. Visszatérve az egyes korokra jellemző mediális stílusokhoz: a konstantinápolyi szín arany háttere, színpadias beállításai a kódex-miniatúrákra emlékeztetnek; a prágai szín rézkarctechNIKájába ékelődnek a párizsi szín forrongó tömegjeleneteit kísérő kék-fehér-piros örvénylő tusrajzai; a londoni szín színes, képregény-stílusú jelenetei néhol fekete-fehérbe váltanak. S egyben megindul egyfajta időutazás is, kilépve Madách jelenéből, egyre erőteljesebbé válik az egyetemeség és a történelmi horizont mellett az aktualizáltság horizontja, mely ugyan többször is visszatér a filmben, azonban inentől a lehangsúlyosabb. Egy óriáskereket választ a rendező egyfajta időgépként, átítelve a Madách jelene óta eltelt másfél évszázadot. A különböző történelmi traumák is megelevenednek, melyen – Jankovics Marcell kommentárjaiból idézve – „az ördög megmutatja legördögibb arcát”, Leninként, Hitlerként, Sztálinként stb. A pretextus haláltánc-jelenetének továbbgondolását, a 20. századot átfogó történelmi tablót, az óriáskeréken a semmibe forgó alakokat így kommentálja az alkotó: „Eddig Madách, inentől Jankovics! Ahogy én válogattam a szereplők között, akik itt sorba fognak jönni majd. (...) Vannak köztük nem létezőek, filmekből előléptek és vannak köztük a művészetből, tudományból és vannak köztük tudatformáló politikai és közszereplők. Vannak köztük jók és rosszak és az egészet, sajnos egy olyan szellemiség irányítja, ami inkább emlékeztet a haláltáncra. (...) A keréken felvonultatottak sokfélék, – egy kiháló népcso-

port, egy magyar találmány, férfitáncos, megölt politikusok, túlsúlyos kamaszok, a fiú, aki a magyar zászlóval beburkolva áll a rendőrségi sorfállal szemben. A jegesmedve zárja a sort. Az ő pusztulása mutatja, mi vár a mi világunkra az általános felmelegedéssel.”¹²

Szavakkal szinte lehetetlen leírni azt a vizuális élmény- és hatásimpulzust, melyet az első színtől kezdve tapasztalhatunk: a formák és színek transzformálódását, a legkülönbözőbb dimenzióváltásokat, a ritmusos, áttűnő képi mozgásokat, ötleteket és bravúrokat, a rendező vizuális fantáziájának gazdag manifesztációját. A befogadó részéről komoly szellemi energiát és erőfeszítést kíván e film nézése, olyan vizuális kompetenciát feltételez, melynek alapeleme a látvány képi üzenetének azonnali érzékelése s egyúttal megértése, másrésztől komoly szövegértési kompetenciát is feltételez: a megélését és megértését e folytonos változásban lévő, a szó–kép–zene intermedialitásában létrejött műalkotásnak. Az értelmezés, a megértés fokozatai nyilvánvalóan függenek a befogadó művelődéstörténeti háttértudásától, különösen megnyilvánul ez a szimbólumok vizuális megjelenítésében és a szöveghez való társításában, de ha ez a háttértudás nincs meg, e film különlegessége éppen az, hogy ezt a tudást anyagot közvetíteni is képes.

A továbbiakban csupán az első három bibliai keretszint emelem ki, melynek során az egyetemes horizont kialakításának egyik tényezőjét, a szimbólumok alkalmazását mutatom be, egyúttal a szemantikai szinkretizmus megvalósulási folyamataként. Az első szín a teremtés folyamatát meséli el, bemutatva a hatalmas erőket és sejtetve egy hermetikus filozófiai analógiát – a mikro- és makrokozmosz közötti megfelelést – az emberi szem íriszébe is átjátszó csillagködökkel. Bemutatják az ellentétes erőket és szükségszerű együttlevőségüket: az isteni fényt, annak villanó kettős keresztjének jelképisége mellett a gonoszt, a vak feketeség folytonosan változó, más-más formát öltő sziluettjét. A hétperces második szín narratíváját, az első emberpár bűnbeesését a fa szimbolikájával és a folyton változó színszimbolikával jelzi a rendező. A fa gyökeréből formálja Évát, ahogy azt például a jakutok hagyománya őrzi, a fa-ősanya és a fa-ősapa képében.¹³ Ugyanakkor e fák világfáknak is felfoghatók, melyek gyökerei az alvilágból erednek és az égig nyúlnak. Majd csak a harmadik

¹² Jankovics Marcell 2012. *Beszélgetés Jankovics Marcellel, „Az ember tragédiája” c. rajzfilm alkotójával a Beregszászi Főiskolán*. https://www.youtube.com/watch?v=impAA_AKbyE (Letöltve: 2017. 11. 10.)

¹³ Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 1997. *Jelképtár*. Helikon, Bp., 62.

színtől kezdődően kap testet az ember: mindaddig üres, körvonallal megjelenített, jelképesse tett színekben megjelenő, testetlen alakok. Kezdeti zöld színük a fákhhoz, az édeni környezethez hasonulva a természeti lény-mivoltukat jelzi. Ám Éva szemében már megjelenik az ösztönös vágy piros színe, mikor a „csábgyümölcsből” szakítani kíván és ennek nyomán hangzik el az Úr tiltása. Lucifer velük szemben a vak sötétség, fekete alakja hol kígyót, Anubisz-fejű lényt, hol denevérszárnyú alakot formál (ez utóbbi tér vissza a mű zárásában is). Az első emberpár alakjának változó színszimbolikája pedig követi a tudás és a halhatatlanság iránt való elcsábulásuk folyamatát. Miközben Lucifer érvelését hallhatjuk az önerőről, a gondolat erejéről és a szabad sorsformálás nagyszerűségéről, arról, hogy miért is kéne az Úr tiltásának ellenszegülniük, eközben mind az emberi alakok sziluettjeibe, s majd később Luciferébe is mintegy belevetülnek későbbi, már történelmi sorsuk alakváltozatainak darabjai, továbbírva a képek nyelvén a pretextust, ezáltal konkrét vizuális formában előre utalva a történelmi színekre, a történelmi alakokra. E kreatív megoldás az előreutalás funkcióját tölti be, Ádám és Éva alakjának egymásbaolvasztásával pedig visszafelé utal az őszövétségi teremtéstörténetben a férfiből teremtett asszony narratívájára. A luciferi csábítás eredménye az isteni tiltásnak való ellenszegülés, az eredendő bűn elkövetése, melynek nyomán először Éva szeme, majd teste változik vörössé, mikor leszakítja a hideg háttérben lámpásként világító almát, s beleharap, hozzá hasonlóan Ádám alakja is vörös színt vesz fel. Az élet, a vér, a test színe jelképezi számunkra, hogy az ember tudatára ébredt saját halandóságának. A halhatatlanság gyümölcsét azonban már nem ízlelhetik. A Édenkert zöldjéből futva távozik a vörös színű pár, a komplementer színek hatalmas feszültséget generálnak, miközben az Úr csalódottan megszólal („Ádám, Ádám, / Elhagytál engemet, / Elhagylak én is, / Lásd, mit érsz magadban”), majd az emberpár parányivá válik, hogy végül Lucifer denevérszárnyai alatt találjanak menedéket. A kép ekkor már hideg kékekben, szürkében jelenik meg. Ugyanez a szürke hidegség és elhagyatottság sugárzik az emberi alakokból is, miközben Ádám és Éva elindul a sötét világ felé. Érdekes röviden utalni a színszimbolika kapcsán az utolsó színre. A 15. szín első felében majd éppen a különbözőség lesz hangsúlyozott a szereplők bőrszínében, Ádám színe szürke, jelezve az álomképek hatására a kétségbeesést az emberiség jövőjét illetően, míg Éva valóság-hű, életteli, jelezve a jövőbe vetett hitét, anyaságát. Majd a 15. szín zárójelenetében, az Úrhoz való visszatérésükkor testük körvonalai ismét szivárványszínűekre váltanak, mely az Istennel való új szövetségkötést (Noé történetére is

utalhatunk) szimbolizálhatja számunkra. A harmadik szín kezdetén Ádám egy sötét barlangba lép be, mintegy illusztrálva az isteni útmutatás hiányát, Istentől való elhagyatottságát. Az Ádám kezében lévő fáklya talán az isteni fényt szimbolizálja. Másik oldalán, kutya képében Lucifer kíséri az első embert. Összességében a pozitív és a negatív, de nemcsak kívül, hanem belül is, így a mágikus tevékenységet végző ősemberben is ott van e kettősség, szétválaszthatatlanul. A pozitív erő jelenlétére utal majd e színben a fény csillogása Ádám szemében, miközben a Vénusz-szobrot faragja, a negatív erők jelenlétét pedig azok a pillanatsfelvételek sejtetik, melyeken a tűz körül táncoló ősember feketébe átjászó, mágikus cselekedeteket végző alakját láthatjuk felvillanni.



A keretszínek közül a 3. és a 15. színben lép túl a rendező leginkább az irodalmi szövegen. Mialatt egy szemantikai szinkretizmust hoz létre az eltérő, feszültséget generáló (verbális, vizuális, auditív) médiumok egymásra vetülése révén, mely egyúttal a jelentés pluralitásaként, az újabb jelentésrétegek létrejöttében is funkcionál.

Az Ádám kezében lévő fáklya fénye a barlang falán megjeleníti a lascaux-i barlangrajzon látható állatokat. E rajzok, vizuális áthallások szöve-

dékét teremtve, többször is megjelennek e színben, utalva a mágikus tevékenységről és ezen belül a művészet kialakulásáról szóló elképzeléseinkre. A barlangrajzok egyik áthallása a mágikus tevékenység (már említett) pozitívát és negatívát egyaránt egybeolvasztó jellegére utal, például az emberi kéz és a fekete árnyék-kéz együtt rajzoló és életre keltő, teremtő mozdulatában vagy a szarvast tisztelő, agancsait a nappal és csillagokkal ékesítetten rajzoló, de a másik képsorban azt már leelő emberkézre. A zenei aláfestések harmonikus, illetve baljós hangzásai jelzik ennek polaritását. A barlangrajzok másik áthallási vetülete a művészet kialakulását vetíti elénk, azt a folyamatot, miképpen az ősember a véletlenszerű formákba mintegy belelát(hat)ta a konkrét formákat. Az Ádám szemében lévő csillogó fény mint egyfajta isteni szikra áthallását teremti meg, azt, hogy amikor alkot az ember, szinte istenként a semmiből teremt, életre is kelt. Ugyanazon isteni szikra villan fel az őskori művészet ikonikus alkotását, a Willendorfi Vénusz termékenységszobrát faragó vagy a barlangfalára rajzoló Ádám szemében, egyben utalva az ősember (feltételezhető) alkotási folyamatára: míg Ádám farag vagy rajzol, a mechanikusnak tűnő munkafolyamat során egy elmélyült tudatállapotban elmélkedik. Míg a Luciferrel történő párbeszéd filozofikus jellegű mondatait halljuk, ebbe az elvontságba ékelődnek bele az ősember mindennapi jeleneteinek montázszerű felvillanásai, vagy például Ádám vágya a szárnyát próbálgató Ikarosz mitológiai történetének előhívásával, ily módon felvillantva a mitológiai narratívák keletkezéstörténetét is. Amíg Ádám faragja a Vénuszszobrot, a közbeékel pillanatszerű képek az anyatermészet és az ember viszonyára is utalnak, ahogy a másik konkrét mintaképre is, a háttérben ténykedő, telt keblű Évára, valamint a felvillanó szülő anyaképére is vagy – a Föld Szellemének mondatait hallva később – a gigantikus Földanyaként, mint egy már monumentálissá növesztett vénuszi termékenységszoborra. A Földanya (a csillagászati értelemben vett Gaia, termőföldként Déméter) kettős természetű, „jóságos szülőanya, és az emberevő” is, „tenyészet-enyészet”.¹⁴ Jankovics Marcell a pretextus e nehezen értelmezhető szereplőjét, a Föld Szellemét ily módon egy jelentéstöbblettel gazdagítja a madáchi műhöz képest: verbalitás és vizualitás köztes terében, egy szemantikai szinkretizmus összefüggésrendszerében láttatja az egyéni élet Vénusz-szobrocskájával; a mikro-világ egy darabjával és a makrovilágot átfogó Földanyával, egyben bemutatva számunkra a mitológiai alakok (feltételezhető) keletkezéstörténetét is.

¹⁴ Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám i. m. 70.

Jankovics Marcell animációs filmjének néhány intermediális sajátosságát bemutatva látható, hogy annak sűrítettsége, dinamikája, szimbólum-rendszere, előre- és visszautalásai a nyelvi megfogalmazás elemző szintjén csupán igen bonyolult és hosszadalmas körülírásokkal valósítható meg. Gombrich fél évszázaddal ezelőtti megállapítása egyre inkább beigazolóódik, miszerint „olyan történeti korszak kezdetén vagyunk, amelyben a kép átveszi az írott szó helyét”.¹⁵ Azonban napjainkban még az írott szó és a kép még egymás mellett van, ahogy jelen esetünkben is. Jankovics animációs filmjének nézője pedig egy különleges és kétségkívül nehéz befogadói státusba kerül, hiszen a szövegértés mellett „valódi” látással¹⁶ is bírnia kell, mivel a film hatásában elképesztő mennyiségű információ-, impulzus- és élményáradattal, gondolatokkal telíti befogadóját. Ez az animációs film éppen erre a valódi látásra tanítja minden nézőjét, ebben rejlik az egyik – alkotói szándéktól is vezérelt – hasznossága, azon túl, hogy egy lenyűgöző alkotásként tovább élte Madách klasszikus művét, a fiatal generáció számára is élvezetes módon.

¹⁵ Gombrich E. H. 1978. *A látható kép*. In: *Kommunikáció II.*, szerk: Horányi Özséb. Közgazdasági és Jogi Kiadó, Bp. 123.

¹⁶ Gadamer, Hans-Georg 1994. *A szép aktualitása*. Magvető, Bp., 161.