

RALPH BAKSHI

Érett vonalak

P. SZABÓ DÉNES

RALPH BAKSHI ANIMÁCIÓS RENDEZŐ A FELNŐTT KARAKTEREIVEL ÉS TÁRSADALMI TÉMÁIVAL NAGYKORÚVÁ TETTE AZ AMERIKAI RAJZFILMET.

Ralph Bakshi felnőtteknek szánt egész estés animációs alkotásaival az amerikai rajzfilm hirtelen nőtte ki addigi szűkösnek érzett gyerekruháját, és olyan, a filmtípus számára ismeretlen témákkal gazdagodott, mint a társadalomkritika, a szexualitás vagy a kendőzetlen erőszak. A hetvenes évektől kezdve mindezen újdonságok üdítően hatottak az animáció megújulására, hozzájárultak ahhoz, hogy a rajzolt szereplők valós emberi gondolatokat és érzelmeket fejezzenek ki, vagyis „felnőtt fejjel” gondolkodjanak.

A mára klasszikussá vált kortárs tévésziériákból, mint a *Simpson család* vagy a *South Park* már megszokhattuk, hogy a rajzfilm nemcsak egy szívmengető világot és annak filantróp lakóit mutatja be, hanem önnön boldogulásukat kereső, gáncsoskodó alakokat is. Az animáció világában azonban nem mindig az emberi személyiség sötét oldala és a társadalmi folyamatok pellengérré állítása játszotta a főszerepet. A korai amerikai rajzfilmek elsősorban a fiatal mozi-, és tévéző generációk igényeit kívánták kielégíteni, így került sor burleszkekre hajazó, zenés dalbetétekkel teli vagy klasszikus meséket adaptáló művekre. A változás kulcsa a század második felében keresendő, amikor az új nemzedék friss, szabadabb életsemlelete felborította az addigi társadalmi normákat, amelyre a filmművészet első kézből reagált. A hatvanas években egyre több amerikai műbe szivárgott be a szexualitás, az addig talpig úriember főszereplőket felváltották a szexre kiéhezett kamaszfiúk, míg a nett, visszahúzódo lánykákat a több fronton hódító, öntudatos nők cserélték le. Nemcsak Russ Meyer dúskeblű cicamicáira vagy Andy Warhol experimentális alkotása-

inak (fél)meztelen szupersztárjaira kell gondolnunk, hanem az olyan új-hollywoodi alkotásokra, mint a *Bonnie és Clyde* gengszterhistóriája vagy *A diploma előtt* felnövekedés-története. Ebben az időben az animációs film azonban még alapvetően gyerekeknek szóló szórakoztatási forma volt, nyoma sincs benne a bujaságnak, ez alól csak néhány Fleischer, Warner Brothers és MGM kisfilm képezett kivételt.

URBÁNUS MESÉK

A fordulópontot az 1972-es esztendő hozta el: Ralph Bakshi, a Brooklynban felnevelkedő animátor, aki az első Pókember rajzfilmsorozatért és számos humoros, gyerekeknek szánt párperces alkotásért volt felelős, ekkor mutatta be a mozikban az underground képregényrajzoló, Robert Crumb (alias R Crumb) füzeteiből készült első amerikai korhatáros, „X-rated” besorolású egészestés rajzfilmet, a *Fritz, a macskát*. Ami addig a rajzfilmtől fényévekre távol állt, azt Bakshi első nagyjátékfilm debütálásába mind belepakolta: nyílt szexuális ábrázolás, véres utcai harcok és a háború utáni fiatalság életvitele és gondolkodásmódja, mind részét képezték filmje fő témáinak. A történet az 1960-as években játszódik, abban a zendülésektől hangos korszakban, mikor a szexuális forradalom, a fekete polgárjogi mozgalmak és a „baby boom” generáció szabadabb értékrendje folyamatos mozgásban tartotta az új, formálódó amerikai társadalmat. A Kennedy-, Johnson- és Nixon-adminisztráció vigyázó szemét nemcsak a távoli vietnami hadszíntérré, de a forrongó fiatalság, az afroamerikai kisebbség és az emancipációt követelő női tömegekre is vetette: „boldog idők, nehéz idők” mondja a film felvezetésében a narrátor.

A címszereplő macska, Fritz igazi nagyvárosi életet él New Yorkban, nem érdeklik őt az egyetemi vizsgák, jegyzeteit tüzet okádva égeti el, a fáradságos munka helyett a hedonizmus mellett teszi le voksát. Kandúrunk azonban nem egereket hajkurász, hanem a gyengébbik nem mit sem sejtő áldozatait cserkészi be, hogy levarázsolja ruhájukat ágyba bújthasson velük. Élvehajászó életmódja viszont korántsem ér véget ezen a ponton, kalandjai során rendőröket bosszant fel, autóshajzába keveredik, feketét buzdít a hatalommal szembeni ellenállásra és még egy erőmű elleni terrorakcióba is belekeveredik. New York Bakshi filmjében kész állatkert, igazi betondzsungel, a rendőröket disznók, az afroamerikai kisebbséget fekete tollú hollók „alakítják”.

Fritz pedig, ahol csak lehet bűnbe esik, de akár csak a korabeli élszereplős új-hollywoodi alkotások főhősei, a fékezhetetlen szabadságvágyával kivívja magának a néző szimpátiáját. Bakshi pontosan tudja, mitől válik egy rajzolt szereplő igazi, húsvér figurává. Karakterei megalkotásakor nem a minél finomabb vonalvezetést követi, hanem inkább személyiségük életszerűvé formálására helyezi a hangsúlyt, rajzteremtényei így nem válnak pusztá papírmásé figurákká.

Ugyanez jellemző a *Fritzet* követő, ugyancsak urbánus környezetben játszódó hetvenes éveki műveire is. A *Heavy Traffic* (1973) New York-i, félig olasz, félig zsidó származású főszereplője, Michael anyagi gondokkal küzd, legszívesebben elhagyná a családi fészket, miközben most ismerkedik a szerelemmel, míg a *Coonskin* (1975) három afroamerikai gengsztere, egy fekete szőrű nyúl, egy barna szőrű róka és egy nagydarab medve (akit a bűgő hangú Barry White kelt életre) a harlemi zsernyákok és a helyi maffia kijátzására törekszik. Bakshi figurái távol állnak a korabeli animációs társaiktól, nemcsak szerepkörük, de unikális, a főszereplő rajzfilmkarakterektől eltérő személyiségük miatt is. Michael az utcákon csavarog, ugyan megvan benne az igyekezet, hogy javítson élethelyzetén, de sorozatosan elbukik, a három bűnöző pedig hidegvérrel és csípős humorral teszi el útjából ellenségeiket.

Bakshi animációi fél lábbal az élszereplős filmek térfelén állnak: a *Heavy*

Traffic-et és a *Coonskint* egyaránt valódi színészekkel eljátszott jelenet nyitja és zárja, a rendező a játékidő nagyobb részét kitevő animációba is több helyen illeszt be élőszereplős részleteket. Emellett eredeti archív felvételeket is használ mondanivalója alátámasztásához vagy a hangulatfokozáshoz, de arra is találunk példát mikor szervesen filmjeibe applikálja azokat: a *Heavy Traffic* számos jelenetében a New York-i utcákról készített fényképek szolgálnak háttérül, míg a *Coonskin*ben a szereplők kamerával rögzített felvételek előtt vitáznak a feketék forradalmáról.

Filmjei popkulturális utalásokban is bővelkednek. Michael és barátnője abban a bárban pihennek meg, melyet Edward Hopper az *Éjjeli sólymok*ban megfestett; a *Coonskin* története Disney 46-os Rémusz bácsi meséinek, a színeszagos *Dél dalának* bizarr, sötét tónusú feldolgozása. Már az eredeti művet is megvádolták politikailag inkorrekt jelenetei miatt, Bakshi verzióját azonban az afroamerikai szervezetek sorozatosan ostromozták, melynek következtében a Paramount nem vállalta a forgalmazást, így helyette a Bryanston filmterjesz-

tő vállalat vette át az irányítást (mely olyan vérben pácolt ingyencségeket ismertetett meg szélesebb közönséggel, mint Tobe Hooper *Texasi láncfűrész mészárlása* vagy Andy Warhol *Flesh for Frankensteinje*). Bakshi Rémusz bácsi-parafrazisa a hetvenes évek közkedvelt szubzsánerét, a fekete közönségnek készült blaxploitationt fordítja ki, a már alapjáraton erős jellemű és karikírozott szereplőtípusokkal dolgozó műfajt használva fel kiindulópontnak. A fekete és barna szőrű állatkaraktereket is mintha egy vérbeli blaxploitation filmből rántották volna elő, a feketék párbeszédei, akárcsak Tarantinónál, olyan frappánsak és dallamosak, mintha egy afroamerikai szerző vetette volna papírra őket. QT-vel amúgy erős az életrajzi párhuzam: mindketten feketék lakta környezetben nőttek fel, melynek szubkultúrája szervesen beépült stílusukba (mellesleg a *Coonskin* a mozimegyszállott Tarantino személyes favoritja is, saját grindhouse fesztiválján levetítette rajongóinak, Spike Lee-vel pedig elismerően nyilatkozott róla 2005-ben az 58. Cannes-i filmfesztiválon).

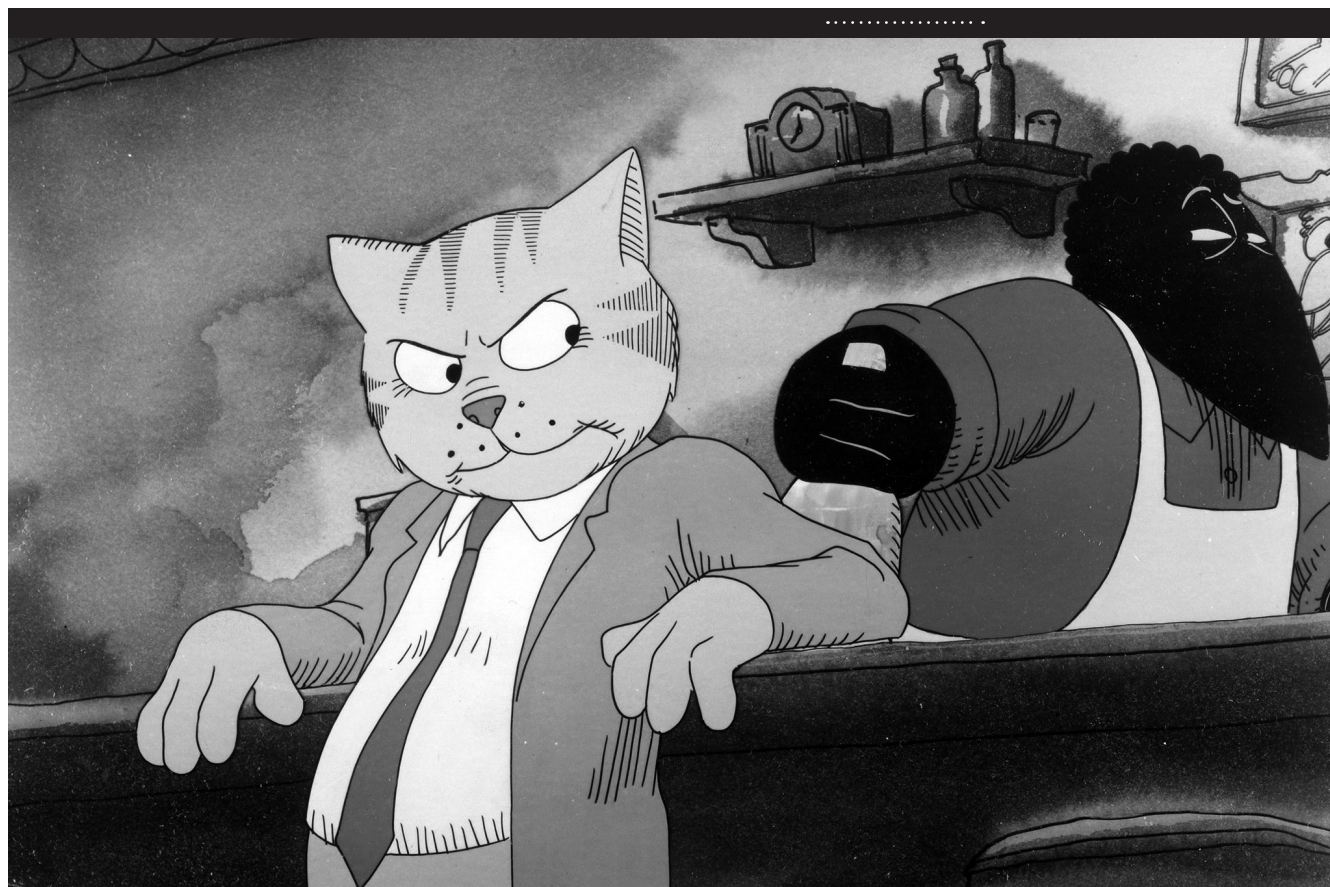
FANTÁZIÁTLAN FANTASYK

Az 1977-es esztendő száznyolcvan fokkal váltás az életműben, Bakshi egy időre búcsút mond a nagyvárosnak, és a fantasy világa felé veszi az irányt, az addigi szűk környezet és mikrosztorik helyett a nagy, epikus hangvétellű történetekre, a jó és a rossz univerzális harcára koncentrálnak. Ezekben az alkotásokban Bakshi nagyot markol, így elvesz mindaz a játékoság, ami az urbánus filmjeire jellemző volt. A fantasy műfajával a fiatalabb közönséghez fordul, bár a magának kultstátuszt kivívó *Varázslók*ban még találhatóunk számos „felöltött” történetelemet, például a varázslatot szimbolizáló, bölcs Avatar mágus és a háború-, technológiapárti Blackwolf között dúló harcban a gonosz varázsló náci csapatokról készült, második világháborús felvételeket vetít privát filmtekeréséről a kegyetlen mutánszarcosainak, így hergelve harcra őket.

Egy esztendővel később Bakshi *A Gyűrűk Ura* (1978) feldolgozásában tőle szokatlanul, már komoly hangon szól nézőihez, ami nem lenne probléma, viszont elköveti

„Kész állatkert, igazi betondzsungel”

(Ralph Bakshi: Fritz a macska kilenc élete)





kulációit is pontosan visszaadja. A valóságélmény fokozásához század eleji, fekete-fehér fotókat vág be a korabeli szegénységről, és a film szövegébe mozgóképes részletet illeszt a nyüzsgő nagyvárosi életről. A korai urbanus rajzfilmek obszcén helyzeteinek és irracionális szituációinak immár nyoma sincs. A jelszó a realitás, a korkép minél érzékletesebb felfestése.

A film második felében már a háború utáni amerikai ifjúság, a fiatalokat magával sodró popzene, a szín pompás hippiruhák, a tudatmódosító szerek és a velük járó megváltozott világszemlélet kapja a főszerepet. Az új generációt képviselő Tony már képtelen elviselni a tétlen hétköznapiakat, megőrjíti a kertvárosi élet mozdulatlansága, új élményekre vágyik (akár Fritz macska lelki társa is lehetne), autóba ül, hogy maga mögött hagyja korábbi életét. Nyugat felé veszi az irányt, majd a virággyermek „hazájába”, Kaliforniába érve egy hippy formációnak alkotó dalszövegeket, miközben a hallucinogén szerekkel is megismerkedik.

Bakshi a kor árnyoldalát is megmutatja, az együttes egyik fellépésével párhuzamos montázsban archív felvételeket vág be a vietnami háborúról, és hosszan foglalkozik a kallódó fiatalok drog és alkohol függőségével. A mámoros hatvanas évek lezárultával az illúzióvesztett és munkanélkülivé váló Tony fiát, Pete-et részeges apja helyett már a romlott nagyvárosi élet szocializálja, tettrekészsége azonban a koncertszínpadra katapultálja az

„Örök konfliktusra vannak ítélve”

(Ralph Bakshi: *Huncut világ* – Gabriel Byrne)

ifjú tehetséget. A játékidő során a párbeszéd helyét fokozatosan, korról-korra haladva a zene veszi át: az utolsó két nemzedék, Tony és kifejezetten Pete történetében már teljesen domináns szerepet kap, mellyel Bakshi hűen tükrözi, hogyan válik önálló, identitást kifejező formává. Az *Amerikai pop* nemcsak zenetörténeti gyorstalpaló, hanem egy komplett szociokulturális esettanulmány, az egyes zenei műfajok szoros egymásmellé helyezésén keresztül hatásosan mutatja be a felgyorsult huszadik század folyamatosan mozgásban lévő társadalmi életét.

AZ ANIMÁCIÓ PEREMÉN

Bakshi mindegyik alkotásának számos jelenetében keveredik a rajzolt és a valódi, élőszereplős világ, ám utolsó animált nagyjátékfilmjében végig erre a koncepcióra alapoz. A *Huncut világ* (*Cool World*, 1992) kevert technikával készült, akárcsak az 1988-as *Roger nyúl a pácban*, egyaránt szerepelnek benne igazi színészek és kézzel rajzolt teremtmények, akik eltérő „életformájuk” miatt örök konfliktusra vannak ítélve. Frank Harris (akit az ifjú Brad Pitt alakít) a második világháborúból hazatért katona egy baleset következtében egy éjsötét, felhőkarcolókkal és neon reklámokkal teli dimenzióban találja magát, melyet groteszk és erőszakvezérelt rajzfigurák népesítenek be, akik közül szépségben csak egy pincérlány, Lonette és a rabul ejtő, szöszös táncosnő, Holli Would emel-

kedik ki. Csupán a két nő rendelkezik emberi vonásokkal (a hatás kedvéért őket rotoszkóppal animálták), mindenki más viselkedésben és külalakban a klasszikus burleszk rajzfilmek karikatúrisztikus szereplőire hajaz. A firkák közül pedig egyedül Holli vágyik arra, hogy húsvér emberré váljon, érezze, átélje azt, amit csak a földiek tapasztalhatnak.

A *Huncut világban* nemcsak trükktechnikailag, de szó szerint is megvalósul a szimbiózis élő- és rajzolt szereplő között, mivel Hollinak, ahhoz, hogy átváltozzon közöszlennie kell egy „noiddal”, vagyis egy élő, evilágról érkezett emberrel. A rajz-univerzumba később belépő Jack Deeb képregényrajzoló (Gabriel Byrne) így épp kapóra jön, Holli az aktus hatására valódi humanoiddá válik (akit mellesleg Kim Basinger testesít és szólaltat meg), és arra készül, hogy Jack lakóhelyére, Las Vegas-ra szabadítsa a titkos dimenzió rémalakjait. Terve sikerrel jár, amit kapunk az a totális káosz, vizuális extravaganzá, hatványozott téboly, az animációs és élőszereplős film vad szintézise: Las Vegas lakói egymásután alakulnak át animációs figurákká, miközben a rajzolt világ démonjai a birodalmukból kitorve hatalmukba kerítik a bűnös várost.

Holli Would és társai világában az ártatlanságot, ha keresnénk, se találunk, mindent a zsigeri ösztönök és a kiéheztetett szereplők uralnak. Frank és Jack rabjává válnak Cool World-nek, ideális hely számukra fülledt vágyaik kiéléséhez és a valóság teljes kizárásához. Ennek az egyik legszemléletesebb példája, amikor zárkájában a képregényrajzoló Holli alakját skicceli fel, akinek ceruzarajza a papírlapból kinyúlva (hasonlóan az A-ha popegyüttes *Take on me* című klipjéhez) megragadja alkotója kezét, hogy magával vigye a rajzbirodalomba. A *Cool World* már nem a valóság minél hübb visszatükrözésére törekszik, hanem a realitástól elforduló lelkek bemutatására.

Azzal, hogy Bakshi filmjeiben megrajzolta kora társadalmának jellegzetes alakjait, és a vizuális ábrázolásmódok kísérletezésével újraértelmezte és elmosta az animációs és élőszereplős filmek közti határvonalat, hozzájárult ahhoz, hogy a rajzolt mozgóképek is „felőtt korbá” lépjenek. Bakshit követően az amerikai rajzfilm alaposan megváltozott: vonásai érettebbek lettek, de a humorérképét azóta sem veszítette el. •