
ALFÖLDY Zsófia – ENDRÓDY Orsolya

Laputa – Totoro – Ponyo: Három Miyazaki rajzfilm posztmodern gyermekképe

Bevezető

A világ minden tájáról elmondható, hogy a 21. században hatalmas változásokon megy keresztül (Golnhofer & Szabolcs, 2005), így többek között a művészet, a média is átalakul: a filmek, a látvány, a vizualitás egyre nagyobb teret nyer mind a kommunikációban, mind a hétköznapi életben.

A kutatás a posztmodern gyermekkép vizsgálatát tűzi ki célul, a japán rendező, Hayao Miyazaki következő egészestés mesefilmjein keresztül: 1986-ban bemutatott Laputa – az égi palota c. film; az 1988-ban bemutatott Totoro – a varázserdő titka c. film; továbbá a 2008-ban bemutatott Ponyo, a tengerparti sziklán című film elemzésével. A rajzfilmekben szereplő karakterek mindegyike életkor tekintetében a koragyermekkor szakaszában van. A vállalkozás nem egyszerű: nyugati gondolkodásmóddal nem lehetséges objektív elemzést alkotni a japán kultúráról, ezért kutatásunk éppúgy a kulturális, mint a vizuális elemzések talaján mozog.

Néhány elméleti alapvetés

„A posztmodern szó az amerikai kontinensen a kritikusok és a szociológusok körében általánosan használt. A kultúra helyzetét jelöli azon átalakulások után, melyekkel a 19. század vége óta a tudomány, az irodalom és a művészetek játékszabályainál találkozunk.” (Lyotard, 1993a, 7). „(...) a tudás státusa megváltozik, amikor a társadalmak az ún. posztindusztriális, míg a kultúrák az ún. posztmodern korba lépnek. Az átmenet legkésőbb az ötvenes évek végén kezdődik, ami Európában az újjáépítés befejeződését jelöli” (Lyotard, 1979, 11). A neveléstudomány felől megközelítve a posztmodern egy olyan kritikai irányzat, illetve nézetrendszer, mely korántsem tekinthető egységesnek. A posztmodern fogalomnak ma sincs közösen megegyezett értelmezése a szakirodalomban. Kialakulása, időben elfoglalt helye sincs pontosan meghatározva, a korszak az 1980-as években kezdett el körvonalazódni: így van olyan értelmezés, miszerint a modernizmus utolsó szakasza is beleesik az irányzatba, továbbá olyan is, mely teljesen elkülöníti a kettőt, tehát a posztmodern egy új, a modernizmust követő korszakként tartható számon.

Az irányzatot befolyásoló és meghatározó képviselőinek tekinthetjük *Foucault*, *Derrida* és *Lyotard* filozófusokat, akiknek gondolataira támaszkodhatunk az irányzat lényegének megértésében. Lyotard munkája a posztmodern alapkövének tekinthető: „A posztmodern állapot” (*La condition postmoderne*, 1979) című művében megfogalmazza, hogy nem stílusról, hanem állapotról beszélhetünk, melynek legfőbb jellemzője a nyugati gondolkodásban, illetve tudás felfogásban és narratívákban történő változás(ok). Míg a modernizmust a fejlődés mindent átható gondolata, továbbá a történelem és a tudományok előrehaladásában való naiv hit, tehát a modernizmusban való bizalom jellemezte, a posztmodern már nem rendelkezik ezzel a nagy, közös narratívával, helyette a pluralizmus veszi át a dominanciát.

A *gyermekkép* elvontabb, elméleti síkon mozog, hiszen teoretikus konstrukciókat tartalmaz: az ember, illetve gyermek alakulásának és alakításának az idilli folyamatát írja körül, így ez minden adott kor emberről alkotott képét, eszményét is híven visszaadja. (Endrődy-Nagy, 2015).

A *gyermekkor* egy összetett, több rétegre bontható konstrukció, melyben megjelennek a felnőttek, a társadalom és a kultúra elképzelései, illetve szabályai, de meghatározza a média és a tömegkommunikáció, a fogyasztói szerepek átrendeződésének erőteljes és egyre fokozódó hatásai is (Endrődy-Nagy, 2015; Golnhofer és Szabolcs, 2005). Többek között ez utóbbi (gazdasági, társadalmi és a média általi) változások kapcsán jelent meg a gyermekkor kutatók között az 1990-es években egy új szociológiai megközelítés, mely az eddigi tudományos és hétköznapi értelmezést írta újra. Az új nézet

a gyermekkort nem a felnőtt állapothoz hasonlítja, s így nem alkot normatívát, hanem rugalmasan, a társadalmi és kulturális gyakorlatok és kölcsönhatások szemüvegén keresztül tekint a gyermeki életszakasz(ok)ra. Ebben az új viszonyrendszerben a kutatók felhívják a figyelmet a gyermekekről és felnőttekről uralkodó diskurzusokban megjelenő dichotómiákra. Ezek mentén meghatározható, hogy a (biológiai, pszichológiai) fejlődés, mint a gyermekort eddig leginkább determináló fogalom már nem elegendő a gyermeki lét megértéséhez. A gyermek a társadalom és a kultúra aktív részese, azaz ágens, cselekedni képes társadalmi aktor, továbbá folyamatosan a valamivé válás állapotában van, tehát nem statikus (Golnhofer és Szabolcs, 2005).

A posztmodern gyermekfogalom meghatározásában további meghatározó mérföldkönek számít még Canella szempontrendszere, aki a gyermekséget a dekonstrukción keresztül értelmezi, a kritikai pedagógia szemüvegén keresztül, politikai és hatalmi viszonyok rendszerében (Canella, 1997, Canella és Viruru, 2004). Elgondolásában erőteljesen megjelenik a gyermek, mint individuum felfogás, ami erőteljesen sugallja, hogy társadalmi és egyéni szinten is szükség van attitűdváltozásokra, mivel a gyermekkor korábbi meghatározásai önmagukban korlátokat állítottak a gyermekek számára (Golnhofer és Szabolcs, 2005). Canella is megállapítja, hogy a gyermekség minden kulturális környezetben eltérő jelentéstartalommal bír. A felnőtt és gyermek viszonya konstruált, mely hatalmi viszonyrendszerbe helyezi el e két társadalmi aktort. A viszonyrendszer egyértelműen a felnőttet helyezi előnybe fizikai és értelmi képességei alapján. Új megközelítésének tételmondata, hogy az univerzális gyermekfelfogás diskurzusában határozottan olyan erőviszonyok rajzolódnak ki, melyek a felnőttek, a szülők és a pedagógusok hatalmát legitimizálják.

Néhány szó a japán gyermeknevelésről

„Az egymástól kulturálisan különböző pedagógiai jelenségek az egymástól soha és semmilyen fázisában nem szétválasztható specifikus kultúra- és pszichéalakulás manifesztációi, s mint ilyenek, kultúránként mások és mások, vagyis különbözők egymástól” (Gordon Györi, 2006, 251.). Épp ezért emeljük ki e keretek közt az alábbiakat: A japán szocializáció kapcsán az anyák, illetve a nők szerepét említjük a társadalomban, ugyanis több helyütt lehet találni kapcsolódási pontokat az elemzett Miyazaki filmek és a társadalom szokásai között. A hagyományos japán családokban a gyermekeknek megadatik a lehetőség, hogy valóban megélhessék a nagybetűs gyermekort. Az édesanyák és a gyermekek között nagyon szoros a kapcsolat: születés után nem választják el őket egymástól, együtt alszanak, a nap szinte minden percét együtt töltik a gyermek 2-3 éves koráig. Mikor a gyermek már önállóbbá válik, akkor sem a felnőttek által hozott szabályok keretezik a mindennapjait: szabadon, kíváncsiságukat és mozgékonyágukat kiélve, mondhatni fegyelmetlenül tevékenykednek otthon vagy az utcán egyaránt, mely szabadság nyugati szemmel nézve akár vadságnak, zabolátlanságnak is tűnhet. A szülők csupán hangjukkal és pillantásukkal utasítják rendre a kisgyermeket. Ez a szabad nevelési elv a Japánban uralkodó sintoizmusban és buddhizmusban megjelenő felfogásból fakad, mely gyermekképe szerint a gyermek eredendően isteni, így jó tulajdonságokkal rendelkező lény. Kollektivista társadalom révén igen fontos azonban az udvarias és visszafogott viselkedés elsajátítása, ami a közoktatásba lépve kezdődik meg, igen éles váltásnak kitéve a kisgyermeket (Hidasi, 1999, 2019; Szilágyi, 2019). Az országról alapvetően elmondható a patriarchális berendezkedés, illetve annak igen feltűnő változása az utóbbi években. E változás nem hagyja érintetlenül az apák szerepét sem. Általánosságban elmondható, hogy az apák nagyon kevés időt töltenek a gyermekekkel, nevelésükkel, munkaidejükből kifolyólag, melyek nem csak a hétköznapokat, hanem a hétvégéket is felölelik. Míg korábban szinte ünnepeknek számított az apával történő közös időtöltés, manapság ez kezd eltörpülni, és az anya válik a meghatározó szülővé – már-már családfővé. Ugyanakkor az is elmondható, hogy a japán kormány olyan intézkedéseket igyekszik hozni, mellyel az egészséges családmodellt törekszik támogatni, például a férfiak munkaidejének csökkentésével (Hidasi, 1999, 2002; 2019; Szilágyi, 2019).

Pár szó az anime műfajról

Az anime előfutára a manga. Utóbbi szó a japán, vagy ilyen stílusban rajzolt képregények összefoglaló neve, a szót eredeti jelentése alapján pedig véletlenszerű képeknek vagy vázlatnak lehet fordítani. Az anime az „animation” szó rövidítése és japán animációs filmet jelent, mely a II. világháborút követően született. A két műfaj között erős a kapcsolat: a manga stílusjegyei (mozgás illúziói, visszaköszönnek az animében (Matóné Szabó, 2009, 2). Az anime legjelentősebb több alkotási formái az egész estés filmek (idetartoznak Miyazaki alkotásai is), tévésorozatok. Ezek általában számítógépes animációval vagy kézzel rajzolt, majd animált technológiával készülnek. Jellemzőjük az élénk színvilág, a fantasztikus világok és az izgalmas karakterek. Tematika és műfaj alapján van köztük sci-fi, akció, gyermekese, romantikus, de horror is. Éppen ezért a mangák és az animék célközönség és téma szerint is tovább kategorizálhatók. Lényegében az animét mint műfajt csak a mangának a megismerésével lehet jól értelmezni. Az anime nem hagyományos rajzanimáció: szinte minden mese egyedi grafikát és technikát ötvöz, a történetek elmesélésén pedig átszüremkedik a készítőik individuuma (Kálmos, 2003).

A japán mangák először az 1960-as és 1970-es években váltak igazán közkedvelté saját hazájukban, ahol minden korosztály és nem számára gyártanak animéket, s a műfaj szeretete, presztízse pedig felettébb erőssé vált. Fontos kiemelni, hogy nem csak Japán, hanem más népcsoportok is készítenek animéket, így több irányból is kulturális exportcikkeknek minősülnek, magától értetődően hordozzák magukban a kulturális különbségeket és az ezekből fakadó konfliktusokat. A mesék alapvetően kulturális hordozók, tele szimbólumokkal. A magyar köztudatban, illetve médiatartalmakról való gondolkodásból az rajzolódik ki, hogy a rajzmesék csak gyermekeknek szólhatnak, az animációs filmek szintűgy (Kálmos, 2003). Ezzel a gondolattal ellenben szemben áll az, miszerint az animék inkább tekinthetők élőszereplős filmeknek, mint rajzfilmeknek. A japán értékrend azonban ettől eltérő, ezért az animékben sok olyan tartalom jelenik meg, mely hazájában teljesen elfogadott. Ilyen tartalmak például a szexualitás, meztelenség, az erőszak és a halál ábrázolása, mely nyugaton abszolút tabutémának minősül (Kálmos, 2003). Az elemzett Miyazaki filmekben szintén láthatók hasonló tartalmak, bár jóval puhább keretek között.

„A hagyományos olvasási kultúra a szövegre fókuszál, a rajzok itt csupán illusztrációk, a szöveg kiegészítői. A mangák esetében a képek által közvetített információ ugyanolyan fontos – vagy akár fontosabb –, mint a szöveg. Ezért a történet értelmezése szempontjából a grafikus információ ugyanazon a szinten áll, mint a nyomtatott szöveg” (Matóné Szabó, 2009, 5.o.). Az animék esetében is megfigyelhető ez az erős képi információra való hagyatkozás a karakterek arcának kifejezéseiben. Mimikájuk részletes és aprólékos, jól olvasható annak ellenére, hogy az arc ábrázolása igen sematikus. „A mangák sajátos kifejezőeszközöket használnak egy-egy erőteljes érzelm szimbolikus kifejezésére, melyeknek pontos ismerete nélkül lehetetlen tökéletesen megértenünk a történetet” (Matóné Szabó, 2009, 5.o.).” Az animékre ez az állítás szintén vonatkozik, s a dolgozatban később elemzésre kerülő mesefilmek figuráiról is szintűgy elmondhatók az ilyen szimbolikus kifejezések, például a haj mozgásával történő játék – izgalom, düh, meglepődés esetén égnék álló hajszálak. A mangákban előforduló egyéb szimbólumok, például a homlokon megjelenő izzadságcsepp (Matóné Szabó, 2009) az egészestés animefilmekben viszont nem jelennek meg, így talán könnyebben értelmezhetők az ábrázolt érzelmek, hiszen nem kell elsajátítanunk azt az ábra, -illetve képolvasási képességet, ami a mangákhoz szükséges. További említésre méltó különlegessége a japán animefilmeknek a szereplők cselekvéseit kiegészítő hanghatások (Matóné Szabó, 2009), melyek roppant szokatlanul hangozhatnak a nyugati ember fülének. Ezek általában sóhajok, nyögések, melyek az érzelm fokát, a határozottságot hivatottak kifejezni, ezzel is támogatva az érzelmek megértését.

Hayao Miyazaki és posztmodern alkotásainak főbb építőkövei

Hayao Miyazaki 1941. január 5-én született filmrendező és forgatókönyvíró, századunk animefilmiparának egy termékeny úttörője. A (nyugati) köztudatba 2002-ben robbant be, a Chirio szellemországban c. hihetetlen erejű mesefilmjével, amivel elnyerte a Legjobb Animációs Filmért járó Oscar díjat. Első filmjét 1979 jelent meg, Cagliostro vára címmel. A rendező filmjeiben egy olyan tükröt

tart a nézők szeme elé, melyben szinte arcátlanul tárja fel a világunkról alkotott véleményét. A világunkról, mely bővelkedik a természettel való és ember-ember közötti kapcsolatok elhanyagolásában, rombolásában, a kapitalizmus éltetésében, továbbá nagyon jelentőségteljesen jelenik meg a posztmodernitás problémaköre is, hogy hogyan veszi át az irányítást az emberek felett a technológiai forradalom. Szokatlan lencsén keresztül világítja meg az elmúlt 50 év és a mai napok egy tőről fakadó problémáit: ez pedig nem más, minthogy a főszereplők rendre gyermekek. Fontos leszögezni, hogy a filmekben ábrázolt karakterek vonásai, tulajdonságai, illetve cselekvései nem csupán a japán kultúrához kapcsolódnak, hanem erősen westernizáltak, nyugatias jellemzőket is felfedezhetünk bennük (Naskar, 2017). Alkotásai között szerepel kifejezetten gyermekeknek szóló, illetve 16 éven felüliek számára ajánlott egész estés film is. (Endrődy-Nagy, 2012).

A művész saját bevallása szerint több karaktert, illetve cselekményt is saját emlékei alapján dolgozott fel, így ebben a minőségben is visszaköszönhet a filmekben a posztmodern gyermekszemlélet. Ilyen például a később bemutatásra kerülő Mei vagy Ponyo karaktere, melyeknek kollégái gyermekei szolgáltak modellként (Miyazaki, 2009).

Művei középpontjában rendszerint a gyermekek és egy olyan futurisztikus, illetve áhított világkép áll, melyben nincs háború, ellenségeskedés, csak a szeretet (Endrődy-Nagy, 2012).

Hidasi Judit Értékváltás Japánban c. tanulmányában (2002) a következő témákat említi meg szembevető problémakörök és gócpontokként a Japán társadalom átalakulásában: gazdasági felemelkedés és következményei; átalakuló társadalom; nyugat hatására egyre extrovertáltabbá váló közösség; új nyugati szokások. Hidasi azt is megfogalmazza továbbá, hogy ezek a változások látszólag inkább bomlasztják az ősi és stabil japán kultúrát (Hidasi 2002). Miyazaki műveiben mindezek megjelennek és tudatosan nem csak a saját kultúrájára, hanem globális problémákra is reflektál.

Végül említésre méltó az a tény, hogy az általa készített filmek 90%-a kézzel rajzolt, a számítógépes animáció elenyésző (Endrődy-Nagy, 2012), ami hihetetlen nagy képzelőerőről és technikai felkészültségről árulkodik.

Laputa, az égi palota

Miyazaki Hayao 1986-ban írta és rendezte a 124 perces *Laputa, az égi palota* című animefilmet, melyet a Studio Ghibli forgalmazza. A történet helyszíne képzeletbeli, a cselekmény fantasztikummal itatódik át valamint több időszik is keveredik, így a mű anakronisztikus jelleget ölt, vele együtt a gyermekszemlélet is, mint a legtöbb Miyazaki rajzfilmben (Endrődy-Nagy, 2012). Ezekre az alábbi elemek utaltak: öltözködés, az iparosodás jellegzetes ismertetőjegyei: gőzmozdony, iparvárosok, bányák, automobil, lakhatási körülmények (Pukánszky, 2002). A cselekmény a legendás égben úszó város, Laputa kereséséről és elbitorlásáról szól. Két gyermek Pazu (ejtsd: pazü) és Sheeta (ejtsd: síta) barátságát és szövetségét, illetve kalózokkal és a hadsereggel vívott küzdelmeit követhetjük nyomon. A gyermekszereplők bátorságról, önállóságról és hűségről mutatnak példát a nézőnek.

1. ábra: Pazu



Laputa, az égi város (1986)

Pazu egy 10-12 éves árva kisfiú, aki egyedül él egy régi házban, s egy bányában robotol a napi betevőért. Viselete fehér ing, melyet felnőtt férfi módjára könyöke felett felhajtva hord. Felette barna mellényke, fejfedője khaki siltes sapka (Pukánszky, 2002). Meglátásunk alapján esetében a színeknek nincsenek rejtett tartalmai. Teste arányos, látszólag izmos. Arcát vastag szemöldök és széles áll keretezi. Alul kék vászon, talán farmernadrágot visel, melyen hatalmas varrott folt éktelenkedik, ezzel is utalva szegénységre. Pazu hiába fiatal még, külalakja cseppet sem gyermeki, egész egyértelműen miniatűr felnőttnek, férfinek ábrázolja a film. Természetében életerős és jókedvű fiatal, teli felfedezővágygal. Hangos és indulatos, melyek jellegzetes gyermeki vonások. Pl.: mikor rájön, hogy a legendás Laputa létezik, felkiált, arcára tettvágy ül, mellét kifeszíti, karjait győzedelmesen felemeli és kezét ökölbe szorítja. Pazu karakteréhez kapcsolódik a galamb szimbólum, mely elsősorban az anyasághoz és a szerelmi beteljesüléshez köthető, de a lélek és harmónia jelképei is (Pál és Újvári, 2001). E jelképekben megbújó tulajdonságok felfedezhetők a Sheetáról való gondoskodásban: bármi áron megvédi, továbbá sosem veszíti el a fejét, mindig derűs hangulatú tud marad.

A fiú a felnőttekkel tisztelettudóan kommunikál, ebben erős alá-fölé rendeltségi viszonyt érződik ki. Főnökével és annak feleségével jó a viszonya: nem mond ellent, hallgat rájuk, segítséget és támogatást kér tőlük. A házaspár törődik vele, de mivel nem vérszerinti gyermekük, aggódnak érte, de nem vállalnak érte nagyobb felelősséget. Kapcsolatuk a nevelő és nevelt viszonyához hasonlítható, ugyanis egyszerre bizalmas, de kissé távolságtartó is. Tudja, hogy a felnőtt szava a végleges, azonban nem fél magáért kiállni, ha arra van szükség, pl: a kalózkapitányt többször meg tudja győzni, hogy csatlakozhasson hozzájuk. Gyermekük között nem ábrázolják, ez is lehet az oka, hogy a felnőttekkel jól kommunikál, kiismeri őket: Dola felszínes morcosága mögött is látja, valójában kedves asszonyról van szó. Ez utóbbira bizonyítékként szolgálhat, mikor Pazu segít megszökni Dolának és fiainak a hadsereg fogságából. Továbbá az idősebb felnőtt nővel való kapcsolata kettősnek mondható. Egyfelől nyilvánvaló a legitimizált hatalommal rendelkező felnőtt és gyermek közötti hierarchikus viszony, másfelől ez a film előrehaladtával képes átalakulni egy egyenrangú, partneri, már-már bajtársias kapcsolattá. A felnőtt korosztály idősebbik korcsoportjának tagjával, az öreg bányásszal, Pom bácsival is jó a kapcsolata, szintén bizalmába avatja, segítséget kér tőle, továbbá szavának hitelt ad. Pazu Dola férjével ugyanabba az alkalmazott és felettes közötti viszonyba kerül, mint a szülővárosában: bár a férfi ismertelen számára, bátran, kérdés nélkül segít a munkában.

2. ábra: Sheeta



Laputa az égi város (1986)

Sheeta szintén 10-12 éves kislány. Nőies testalkata arra enged következtetni, hogy akár idősebb is lehet, 13-14 éves. A mesében háromféle ruhában ábrázolja a rendező, ezek közül az első egy háromnegyedes ujjú, térd alá érő kék ruha; a második egy hosszú fehér hálóing, a harmadik pedig egy buggyos sárga felső és buggyos piros nadrág.

3. ábra: Sheeta



Laputa az égi város (1986)

A hajviselete változatlan: a kislány hosszú, derékig érő haját két copffonatban viseli, feje pedig piros szalaggal van átkötve. Sheeta első két ruhája abszolút a nőiességet és tisztaságot szimbolizálja. A kék szín az égboltot jelképezheti, továbbá a Szimbólumtárból az is kiderül, utalás lehet az égi istenekre, mennyei hatalomra. Ez talán nem is véletlen lévén, hogy Sheeta egy égbolton függő ország uralkodója, s így a megfoghatatlanság, a transzcendencia szimbóluma. A kék ezenkívül az intellektus és a megnyugvás színe is, mely tulajdonságok tökéletesen párosíthatók a lány személyiségével.

A sárga szín a jóságot, alázatosságot, vágytalanságot is szimbolizálja, továbbá Kínában eredetileg császári, illetve előkelőségek színe volt. A lány derekát kiemelő piros buggyos nadrág színe a nemiséget, libidót jelképezheti a Szimbólumtár alapján. (Pál és Újvári, 2001). Öltözékének változásai megfeleltethetők a cselekményben bekövetkező különböző élethelyzeteinek: az első szimbolizálja a lány misztériumát, miszerint az égből érkezett, így képviseli a transzcendenciát, a második a lelki küzdelmet, változást és kiszolgáltatottságot, az utolsó pedig a már erős, felnőtt, céljait ismerő és megvalósítani tudó, cselekvőképes fiatalét. Arca rendkívül ártatlannak hat nagy fekete szemével, keskeny szájával és vékony szemöldökeivel. A nézőt tudat alatt erősen emlékeztetheti a középkori Szűz Mária ábrázolásokra (Golnhofer és Szabolcs, 2005; Endrődy-Nagy, 2015). A lányhoz kapcsolódó szimbólum, a drágakő Japánban az együttérzés vagy a bölcsesség szimbóluma, továbbá a megcsiszolt drágakő a nemes, fejlődő lélekre is utal (Pál és Újvári, 2001). Személyisége visszafogott, például sosem hangoskodik, fut, vagy válik izgatottá. Egyszer lehet látni telt szájjal nevetni, mikor megtalálják Laputát. Ha sír, nem rázkódik a válla, csak tenyerébe temeti az arcát. Ez olyan gyermekre vall, aki hamar a felnőttvilágba csöppent, ezáltal vagy emiatt képes uralni saját érzelmeit és cselekvéseit. Képes figyelembe venni a környezetében lévő eseményeket, és azokra reflektálni, azok alapján mérlegelve hoz döntéseket. Sheeta karaktere Pazuhoz hasonlóan nem egy fiatal gyermek jellemző tulajdonságait, hanem egy fiatal felnőttét ábrázolja (N. Kollár és Szabó, 2004).

Sheeta kapcsolata a felnőttekkel nincs igazán kibontva. Annak ellenére, hogy korán elveszítette a családját, nagyon tisztelettudó a felnőttekkel. Nagymamájával való kapcsolatát saját szemszögéből láthatjuk egy visszaemlékezés keretében: ebből kiderül, hogy szeretetteljes és bizalmas kapcsolata volt nagymamájával. Fiatal kora ellenére Sheeta intuitív, hamar megérzi, kiben bízhat meg. Az öreg Pom bácsival is a rövid ismeretség ellenére hamar összebarátkozik, elköszönésükkor meg is öleli. Dolával való kapcsolata nincsen részletesen kibontva: nem tűnik úgy, hogy anyapótlékként vagy meghatározó példaképként viseltetne a szemében. A tőle kapott utasításokat szófogadóan és panaszkodás nélkül elvégzi, de nem kéri segítségét semmiben. Az idő előrehaladtával az ő kapcsolatuk is szorosabbá válik: Dola egyértelműen aggódik a lányért, és mikor kiderül, hogy jól vannak, megölelik egymást, Dola azt mondja: „*Szegény kicsikém, elvesztetted a gyönyörű copffaidat.*” Muskával kezdettől fogva örök szellemi, elvi harcban áll, a kapcsolatuknak abszolút nincs érzelmi jellege. Kiemelkedő momentumnak tekinthető Sheeta szembeszegülése, véleményformálása és érett gondolkodása, legfőképpen bátorsága, hiszen Muska a beszélgetés közben folyamatosan lő rá: „*Azt mondja ez a trónterem? Inkább sírbolt. A mi sírunk lesz. Nem király az, aki megsemmisíti saját országát.*”

Pazu és Sheeta gyermekekkel való kapcsolatát csak egymás között lehet elemezni, más gyermekkel nem találkoznak a mesében. Ezek alapján inkább a fiatal felnőttek egymás közötti viszonyának

jellemzőit felfedezhetők, akik szoros, tartós és bensőséges kapcsolatot ápolnak egymással. Játékosság aligha figyelhető meg egy-két képkockán, például: Pazu megmutatja Sheetának, hogyan eteti a galambokat, vagy Pazu hogyan esett le az égből, vagy mikor együtt örülnek Lapután való biztonságos földet érésnek. Pazu modell repülőgépén kívül pedig egyéb gyermekjátékot nem lehet látni a mesében.

Említésre méltó a szexualitás, a nemi érés, illetve a másik nem iránti vonzalom kérdésköre. A három film közül ebben jelenik meg a legnyíltabban. Már a két ifjú főszereplő ábrázolása is erősen utal a testi fejlődésre, biológiai érettségre, Miyazaki pedig nagyon sok olyan helyzetben ábrázolja őket, mely az egymás iránti szexuális érdeklődést, szimpátiát sugallja. Például: a kalózhajón egy takaró alá bújnak egymást melegíteni, s közben arról beszélnek, mit fognak csinálni együtt, ha véget ér a kaland; vagy például mikor szorosan egymáshoz vannak kötözve, Sheeta a fiú vállán, Pazu pedig a lány derekán tartja a kezét, hosszan néznek egymás szemébe. Az ilyen motívumok mind utalások a két gyermek között létrejövő erős kapcsolódásra, egymáshoz tartozásra (N. Kollár és Szabó, 2004; Cole és Cole, 2006). További jellegzetes (és nagyon humoros) jelenetek árulkodnak még arról, hogy Sheeta vonzó, fiatal lány pl. Dola fiainak udvarlása és bókjai.

Muska személyiségére utalva viselkedésében és szóbeli megnyilvánulásaiban számos olyan burkolt célzás jelenik meg, mely sugallja a gyermekek értéktelenségét, nem tekinti őket saját környezetüket befolyásolni tudó, logikusan gondolkodó személyeknek. Így például: Sheetát ruhákkal akarja megvesztegetni; Pazut pénzzel akarja lefizetni, tehát folyamatosan külsődlegesen, jutalmazással igyekszik rájuk hatni. A jutalmazás a direkt tanítás egyik formája, továbbá a társas befolyásolás és a hatalom egyik eszköze (N. Kollár és Szabó, 2004). Cselekvései egyértelműen tükrözik azt a felnőttcentrikus, és a gyermeket erősen marginalizált, rugalmatlan keretek között meghatározó szemléletet, melyben a gyermek passzív, éretlen lény (Golnhofer és Szabolcs, 2005).

A szocializáció kérdésköre sem hagyható figyelmen kívül: Pazu és Sheeta esetében nem látható, milyen családi környezetben nőnek fel, továbbá iskoláztatásuk semmilyen egyéb formájára sincs példa, tehát nem derül ki, identitásukat milyen elsődleges és másodlagos szocializációs színterek alakítják. Ennek ellenére Sheeta és Pazu is tud főzni, magára mosni, takarítani, tehát teljesen önellátóak. Ismerik a társadalmi szabályokat és normákat. Pazu apjának naplóját is el tudják olvasni. Pazu tud repülőgépet építeni, aminek maga tervezi meg a szerkezetét, maga dolgozza fel hozzá a fa alapanyagot (N. Kollár és Szabó, 2004). Tulajdonképpen egy aktív tanulási folyamatot és önszocializációt lehet megfigyelni a karakterek által (N. Kollár és Szabó, 2004).

A mesében pár képkocka erejéig láthatunk fiatalabb gyermekeket: az egyik maga Sheeta, gyermekkorában, a másik pedig a Pazu főnökének gyermeke. Sheeta kisgyermek ábrázolása teljesen a középkori gyermekeket juttatja a néző eszébe inkább környezete mint öltözködése miatt: rokka, nyitott kandalló, faszék, illetve a nagymamája viselete (Endrődy-Nagy, 2015). Pazu főnökének kislánya 2-3 éves lehet: hosszú, piros, rövidujjú fodros ruhája van, és vörös vállig érő kócos haja. Arca szeplős, teste tömzsi. Ábrázolása a két másik film kisebb lány gyermekszereplőjének, Ponyonak és Meinek az ötvözetére emlékeztet. Kócos hajából és kissé rendezetlen ruhájából lehet arra ítélni, hogy nem jut elég idő a gondozására, vagy csak kisgyermekhez méltóan igazi rakoncátlan kislányról lehet szó. Utóbbi a valószínűbb, mivel a két esetben, mikor megjelenik, anyja mellett látható.

Az emancipációra utaló elemeket is fel lehet fedezni a filmben, melynek nyilvánvalóan legszembetűnőbb bizonyítéka a kalózkapitány Dola, aki automobilt vezet, léghajót irányít, és egy csupa férfitagokból álló családban a családfő. Nem csak ő végez viszont férfias cselekvéseket nő léte, hanem Sheeta is, bár kevés ilyen jelenetet lehet megfigyelni: a gőzmozdonyon színen lapátol, fára mászik, továbbá főz, ami azért különleges, mert egy férfiakból álló nagycsaládról kell gondoskodnia, ami nem mondható könnyű fizikai munkának. Öltözék tekintetében maga a nadrág utal még erre, valamint az is, hogy Sheetának rövid lesz a haja (Endrődy-Nagy, 2012).

Fontos tárgyalni a gyerekek életéhez való hozzáállás problémaköréről: a kő, illetve Laputa ereje és a vele járó kincsek gazdagsága értékesebb és fontosabb, mint a gyermekek élete. Megszerzésük érdekében veszélyeztetik őket, bántják őket: Pazut leütik, hogy elájul, majd verembe vetik. Sheetát is hajánál fogva rángatják, ellökik, vagy bármelyik gyermekre kérdés nélkül rá is lőnek.

A filmben megjelenő gyermekszemlélet kissé szerteágazó, nem ölt domináns jelleget, amit elsősorban nagy valószínűséggel az anakronisztikus jellegnek, továbbá az gyermekkori kései szakaszában járó gyermekek életkorának tulajdoníthatunk. Több képkocka demonstrál agressziót a gyermekkel kapcsolatban, amit az idősebb gyermekek és felnőttek közötti sajátos problémakörnek ítélek meg, mely a gyermekek új szerepköréből fakad, miszerint önálló, független individuumok. A filmben érzékelhető gyermekszemlélet utalhat a felnőttek hatalomközpontú hozzáállására, másfelől az ártatlan gyermek képe is nagyon határozottan körvonalazódik. A fenti filmben a gyermek abszolút a felnőttek szerepkörével és feladataival, problémáival vannak felruházva. A gyermekek komplexen gondolkodnak, racionálisan viselkednek, dolgozniuk kell, környezetüket aktívan és kompetensen befolyásolják, így tulajdonképpen státuszuk önmagában nem megkülönböztethető a felnőttekétől. (Golnhofer és Szabolcs, 2005).

Totoro, a varázserdő titka

A 86 perc játékidőjű *Totoro – A varázserdő titka* című filmet Hayao Miyazaki írta és rendezte, 1988-ban mutatták be először, Studio Ghibli forgalmazza. A mese Japán egy nyugalmas vidéki településén, feltehetőleg az ötvenes években játszódik, melyre főleg a technológiai jellemzőkből, illetve megjelenő infrastruktúrából lehet következtetni, például: régi járművek (motorbicikli, busz), kiépítetlen telefon- és vízhálózat, aszfaltozatlan földutak, de az öltözködés, és a berendezési tárgyak is nagyon jellegzetesek. A filmben sok fantáziálény jelenik meg – elsősorban a japán kultúrából –, ugyanakkor nagyon erősen tükrözi a valóságot. A történetben a tokiói egyetem antropológus professzora két kislányával vidékre költözik, hogy közelebb legyenek ahhoz kórházhoz, amelyben a lányok édesanyját ápolják. Már a beköltözés napja is csupa kaland: az új lakóhely felfedezése közben a két kislány elé mindenhol makkok potyognak, a szobákban pedig porcicákat üldöznek. Nem csak a házat, hanem a környező vidéket is felfedezik, s a közeli erdőben rábukkannak egy hatalmas kámforfa belsejében az erdő bundás szellemeire, a Totorókra. Ezek „a nyúl, macska és bagoly keverékére emlékeztető... mulatságos szörnyökre” (Kálovics, 2007c; 14) segítik át sokszor a lányokat a hétköznapi nehézségein: az anya nélküli élet gondjain.

4. ábra: Mei



Totoro, a varázserdő titka (1988)

A mese legkisebb gyermekszereplője a négyéves kislány, Mei. Miyazaki a kislányt mind külsőleg, mind belsőleg tökéletesen olyannak ábrázolta, amilyen valójában egy négyéves szokott lenni: arca még olyan, mint a babáké: pufók és széles, világosbarna haja két oldalt két copfba van kötve, amiből azonban kicsúszik a még szállongó babahaj. Testalkata még aránytalan, végtagjai tömzsik, rövidek. Egyszerű, gyorsan fel- és levethető piros (mely szín a távol-keleti kultúrákban az öröm jelképe) ruháskája van, alatta egy buggyos ujjú, galléros fehér pólóval (Pál és Újvári, 2001). Ruhája alól kilóg a fehér, hatalmas fehérneműje, mely a nézőt akaratlanul pelenkára emlékezteti, így a gyermek

fiatalságára, és hogy gondozásra szorul. A fehér szín nem mellesleg a tisztaság és differenciálatlanság, a tökéletesség és az egyszerűség színe, mely tulajdonságok tökéletesen jellemzik még a koragyermekkor és a biológiailag és szellemileg, lelkiileg is érésben lévő gyermeket (Cole és Cole, 2001; Pás és Újvári, 2001). Lábbelije egy kényelmes kis sárga, belebújós cipőcske. Ez is olyan ruhadarab, mellyel nem kell bíbelődni a gyermeknek, illetve (talán) még nem rendelkezik azzal a finom motorikus képességgel, hogy egymaga tudja bekötni a cipőfűzőjét (Cole és Cole, 2006). Kiegészítői egy kis sárga oldaltáska és szalmakalap, amit a kertben és a ház melletti erdőben való nagy kalandok elengedhetetlen kellékei.

Mei egy igazi élénk, és exploráló négyéves. A gyermekek ezen jellegzetes életkori sajátosságai és cselekvéseit egy hosszabb jelentben kitűnően megfigyelhető: Mei édesapja otthon dolgozik, a kislány pedig elfoglalja magát. Felölti magára a fenti kiegészítőket, és megkérdezi apjától: – „*Apa! Felnőttezen nézek ki?*”, majd továbbzalad a kertbe. Kis idő múltán újra kérdez: – „*Apa! Mondd, ebédidő van már?*” S szinte válasza sem méltatva újra szalad is tovább, hogy hozzon néhány virágot, amit az apja asztalára pakol: – „*Itt lesz a virágbolt, jó?*”. E példák érzéketlenül szemléltetik, milyen érdeklődési körrel rendelkezik, valamint hogyan játszik szabadon egy Mei korú kisgyermek (N. Kollár és Szabó, 2004; Cole és Cole, 2006). Továbbá a kisgyermekre jellemző cselekvés, a guggoló póz is sokszor látható. A kertben való önfeledt játékokra és huncutságra utal Mei piszkos, fekete térde is. A kevés önkontroll is megjelenik, például Mei izgatottan ugrál az asztalnál, amikor nővére elé teszi az ételt, vagy az iskolában nem tudja visszavonni a hangerejét rajzolás közben. Arca szinte mindig ki van pirosodva, hiszen folyamatosan mozog, és felfokozott hangulatban van. Nem csak a féktelen örömet, hanem bánatát is láthatjuk, akkor pedig nem csak egy-egy könnycseppet morzsol el, hanem patakokban folyik a könnye. A film láttatja azt is, hogy hogyan merül ki a nap végére egy négyéves kislány: míg édesapjuk buszára várnak, Meinak már csuklik össze a teste, arca bágyadt, nagyokat pislog, de még azt is láthatjuk, hogy tizenegy éves nővéréhez képest ő még a hátán alszik szétvetett végtagokkal, akár a kisbabák. Fontos neki a testi kapcsolat és az érintés, amire sok példát mutat be a rendező: kapaszkodik a nővére szoknyájába, séta közben fogják a kezét (N. Kollár és Szabó, 2004). Jelentős jelenetsor Mei eltűnése: keresése közben találnak egy kiscipőt, melyről azt hiszik, hozzá tartozik. A felnőttek aggodalmából egyértelműen kiderül, a kisgyermek érték, elvesztése hatalmas veszteség.

Kapcsolata a testvérével rendkívül szoros, ami nem véletlen, hiszen édesanyjuk hiányában nővére rengeteget foglalkozik vele, így testvére a példaképe is. Mei korában a modellkövetés és az utánzás az első legfontosabb tanulási mód, így folyton Satsuki után kajtat, mindenben megfigyeli, lemásolja (amit mond, amit cselekszik), illetve igyekszik versenyre kelni vele. Olyan erősen ragaszkodik hozzá, hogy mikor a szomszéd néni vigyáz rá, addig sír, amíg az testvérhez nem viszi. Többször is előfordul a mesében, hogy nővére kérdésére nem teljesíti, mikor az megkéri, hogy maradjon ott valahol. E momentumokból a gyermek az Ainsworth-féle idegen helyzet teszt vizsgálat alapján megállapított biztonságos kötődési típusára lehet következtetni (N. Kollár és Szabó, 2004).

Mei kapcsolata más gyermekkel nincs részletezve a filmben, egy-két képkocka sejteti, hogy a nővérével egyidős gyermekekkel jól kijön.

Apjával való viszonya kiegyensúlyozott és szeretetteljes, rengeteg humorral és játékkal megfűszerezve. Nyakába ül a séta során, reggel a hátán ugrálva ébreszti, vagy a lábára csimpaszkodva üdvözlí. Édesapja türelmes vele, mindig nyugodt hangszínt üt meg, ha fegyelmezésre kerül a sor (asztalnál való ugrálás), és minden nyilvánvalóan gyermeki képzelődésre és megjegyzésre van valami válasza. Például mikor Mei megmutatná a Totorót, de az ösvény „elvarázsolódik”: - „*Ne nevessetek! Én tényleg láttam Totorót! Nem hazudok! – Mei! – Tényleg nem hazudok. – Hmm. Ne aggódj, mi hiszünk neked és azt hiszem tudom is, hogy mi történt. Találkozhattál az erdő egyik szellemével. Akkor pedig szerencsés kislány vagy!*” (38:18-38:50)

Édesanyjával való bensőséges viszonyára főleg a róla szóló mondataiból, illetve vágyaiból derül ki. Például: „*Anya azt mondta nekem, ha majd hazajön, alhatok az ágyában.*” (23:39-23:42). Közben magas szemöldöke és élénken nyitott szeme árulkodik arról, mennyire felvillanyozza ez a hír. Továbbá szintén a szöveg segítségével derül ki az is, hogy Meinak mennyire fontos az édesanyja: ez pedig a maga

által szedett kukoricához való ragaszkodás: „*Ez az én kukoricám, az anyukámnak szedtem! Nem adom! Neki kell, hogy meggyógyuljon!*” (1:07:25-30) Egyszer láthatók együtt: kórházi látogatás során Mei anyja ölébe könyököl.

Mei nővére, Satsuki (ejtsd: szacuki) tizenegy éves. Fiúsan rövidre nyírt, barna haja van, és hófehér bőre. Világossárga galléros pólót és narancssárga kantáros szoknyát visel. A sárga szín a Szimbólumtár szócikke alapján a jószág, és a bölcsesség színe, továbbá az is kiderül, hogy a narancssárga Japánban a szeretet és a boldogság színe, mely tulajdonságok jól párosíthatók Satsuki karakterével, hiszen igazi önálló, talpraesett gyermek. Satsukit sokat láthatjuk futni és nevetni, de az is megfigyelhető, hogy viselkedése már a felnőttekéhez hasonló, és annak ellenére, hogy városból érkeznek vidékre, ahol megszorodik a házi teendők sora, nem rest dolgozni: főz, mos, takarít. A négyéves Mei-t Miyazaki nem ábrázolja ilyen cselekvések közben. Gyorsan és könnyen barátkozik, illedelmes és segítőkész. Felismeri a veszélyeket, például tudja, hogy húgát nem engedheti a patak partjára, vagy vigyázni kell a korhadó gerendákkal. Satsuki is megőrzi viszont még a gyermekiességét és ártatlanságát, a fantáziája cseppet sem törpül el: mikor a szomszéd néni, édesapja vagy Mei mesél a varázslatos élőlények valamelyikéről ő is nyitott szájjal és felemelt szemöldökkel hallgatja őket. A film egy ponton megmutatja spirituális nyitottságát, mely apró, de fontos mozzanat; az imádság. Az eső elől menekülve egy kis szentélybe érkeznek a húgával, és a szobor felé fordulva meghajol, becsukja a szemét, majd összeteszi a kezét és védelmet kér.

5. ábra: Satsuki



Totoro, a varázserdő titka (1988)

Satsuki számára az anyja a példaképe, tőle való visszajelzés nagyon fontos. Ezt a kórházi jelenetben ábrázolja is a szerző: édesanyja fésüli a kislányát, a kislány pedig boldogan mosolyog, hosszan lehunyja a szemét, és arca enyhe pírba borul. A megállapítást szintén a szövegkörnyezet támasztja alá.

Édesapjával való kapcsolata kiegyensúlyozott. Kevés olyan képkocka van, amin kettesben ábrázolja őket a rendező, hiszen Satsuki már abban a korban van, melyben a gyermekek elsődlegesen az egykorúak társaságát keresik (N. Kollár és Szabó, 2004). A filmben nem lehet látni olyan képet vagy jelenetet, melyben feleselne, de az sem, hogy nagyon szoros, mély kapcsolatuk van egymással. Erről árulkodik például az a jelenet, melyben Satsuki édesapja meglepődik, hogy a kislány már összebarátkozott valakivel.

Satsuki viszonya Meivel bensőséges, rengeteg időt töltenek együtt. Folyamatosan gondoskodik húgáról, játszik vele. Kapcsolatuk szigorúbb jellegére főként csak Mei szóbeli utalásaiból derül fény, például: „-*Satsuki mindig dühös rám*” (23:43), képkockákon pedig mikor Mei elalszik a kertben és rátalál, csipőre tett kézzel, összeráncolt szemöldökkel ébreszti fel. Továbbá veszekedésük során: „-*Nyafogsz, mint egy pólyás, nőj már fel!*” (1:08:12-14). Satsuki utóbbi megjegyzésénél a

tehetetlenségét, mely a rá szakadt kis testvére miatti gondozás súlya alatt csak fokozódik, testtartása is kifejezi: vállait felhúzza, karjai és ökle megfeszül, derékban előredől, majd elfut.

A tizenegyéves kislány más gyermekekkel való kapcsolatát az szomszéd kisiún keresztül láttatja a rendező, aki egyben osztálytársa is. Kezdetben nem igazán jönnek ki jól, bár Satsuki kedvesen mosolyog rá, köszön neki. A találkozás e furcsaságát azzal magyarázható, miszerint a kislány városból érkezett, ahol nem idegen neki, hogy ismeretlenekkel barátkozzon, míg a zárt közösségben élő kisiú számára ez nagy újdonság. Tovább „bonyolítja” a kapcsolatot, hogy Satsukiék szellemházba költöznek, illetve a fiúnak nyilvánvalóan szimpatikus a kislány. Erre utal szótlanul, illetve, hogy megkülönbözteti Satsukét a többiektől, az iskolában lesi. Satsuki se rest, és grimaszt vág: felhúzza az orrát, összeráncolja a szemöldökét és kinyújtja a nyelvét.

6. ábra: Kanta



Totoro, a varázserdő titka (1988)

Kanta Satsukival egyidős, rövidre nyírt, fekete hajú fiú. Fehér trikót és sötétzöld, khaki színű térdnadrágot, valamint papucsot visel. Olyan gyermek a mesében, akinek nincs testvére, és láthatólag apuka sincs a családban. Be kell segíteni a földéken a kétkezi munkába, amitől barna bőre, szikár, izmos teste van. Láthatjuk Miyazaki híven ábrázolja a fiatal szerelmet, szexuális érdeklődés első megnyilvánulásait (N. Kollár és Szabó, 2004). Ilyen például az első találkozásuk: mikor összetéved a tekintetük, Kanta elnéz, arca lángba borul és kapkodva folytatja a munkát, illetve mikor átmegegy Satsukiék házába, köszönés nélkül lép be, majd ijedten rezzen össze, mikor Satsuki megérkezik: karjait felemeli, térdjei is ugrásrakészen behajlanak, fogait összeszorítja. Másik példa: az iskolából hazafelé eleredő esőben Kanta durván és esetlenül, összeszorított szájjal nyomja a kislány kezébe az esernyőjét, majd elszalad, aztán mosolyra fakad.

A két gyermek között szembevetendő az illedelmes viselkedésbeli különbség, mely a néző számára egyértelműen a szereplők szociokulturális háttérének jellemzőit és eltéréseit mutatja meg. Satsuki édesapja egyetemet végzett tanár, Kanta pedig földműves családból származik. Természetesen Kanta is igényli a játékot, amire egyszer láthatunk példát, mikor önfeledten repteti a modell repülőgépet.

Noha az elemzésnek nem célja a japán kultúra direkt megfigyelése, két olyan gyakorlat is megjelenik a mesében, amik fellelhetők a különböző szakirodalmakban, melyek segítik árnyalni a gyermekképet életszerűségük és hitelességük miatt. „A japán gyerekek nem egyedül fürdenek a fürdőszobában, hanem a szülők valamelyikével együtt. Ünnepszámba megy, ha a rendszerint elfoglalt apa helyet tud szorítani ennek a rítusnak napi menetrendjében. A szülővel való közös fürdőzés egészen fiatal serdülőkorig tart - nemtől függetlenül (Hidasi, 2019, 7. o.)”. A japán kultúra e sajátossága tetten is érhető a filmben, a gyermekek számára a közös fürdözést valóban egy boldog eseménynek ábrázolja a rendező: hatalmas nevetés közben és igazi önfeledt, telt mosollyal pancsolnak együtt (Hidasi, 1999).

Továbbá egy rövid jelenet erejéig betekintést nyerhetünk a japán oktatásba: Mei szorongani kezd a nővére társasága nélkül, és mindenáron ott akar maradni vele az iskolában. Láthatjuk, ahogy a gyerekek szótlanul, csendben dolgoznak az órán, s csak másolnak. Több, mint valószínű, hogy az

írásjegyek elsajátítását gyakorolják a tábláról való másolással. Az is megfigyelhető, hogy a pedagógus szólal meg egyedül, s érzékelhető a pedagógus és a gyermekek pozitív kapcsolata, a meghittség és nyugalom, mint amiről Gordon Győri kötetében (2006) egy kutatásban résztvevő diákok beszámolnak.

7. ábra



Totoro, a varázserdő titka (1988)

Összességében az ideális boldog gyermekkort ábrázolja a film: a gyerekek egészséges családban élnek – egymást és a gyermekeiket szerető szülők, akik biztosítják a lányok fizikai és lelki szükségleteit. Középszerű, de stabil körülmények között élnek, lehetőségük van az iskoláztatásra is (Győri, 2006). A két kislány csak olyan tevékenységeket végez, amit ebben az életkorban végezniük kell: rengeteget játszanak, ismerkednek a világgal, folyamatos rohanásban vannak. Miyazaki a filmben bár egy ideált fest le, mégis igen élethűen ábrázolja a kisgyermekkor életkori sajátosságait (a három film közül a legpontosabban).

Ponyo a tengerparti sziklán

A Ponyo a tengerparti sziklán című japán animációs fantasyt 2008-ban mutatták be, a 103 perces filmet Hayao Miyazaki írta és rendezte, a Studio Ghibli forgalmazza. A történet két, már ismert történet cselekményszálaiból áll össze: Andersen *A kis hableány* (1923) és Wagner *A valkűr* (1870). A cselekmény a filmben megjelenő elemek alapján enged következtetni arra, hogy a történet az 1990-es években játszódhat: közlekedés, öltözködés, bútorok, gyermekjátékok, technikai és kommunikációs vívmányok (pl. tárcsás telefon, generátor, számítógép). Az előbb említett különböző eredetű és keletkezési idejű történetek összefonódása (illetve a varázslat megjelenése) miatt az idősíkok többször összekeverednek. Ez az anakronizmus kifejezetten jellemző a posztmodern alkotásokra. A mese főszereplője a Japánban élő Sosuke, és a tenger lánya, Ponyo (eredetileg Brünhilde), a cselekmény pedig e két kisgyermek egymásra találását mutatja be (Miyazaki, 2008).

8. ábra: Sosuke



Ponyo, a tengerparti sziklán (2008)

Sosuke (ejtsd: szoszke) egy átlagos óvodás, öt éves kisfiú, aki egyedüli gyermek a családban. Édesapja a tengeren dolgozik egy hajón, nagyon ritkán van otthon, édesanyja pedig dolgozik, miután a gyermek közoktatási intézménybe jár, így családjuk a tipikus japán családmódellem jellemzőit ölti magára (Hidasi, 2002). Sosuke sötétbarna-fekete haja alul divatosan rövidre van nyírva, felül pedig hosszan hagyva, éppen ahogy a felnőttek hordják. Ruházata is a felnőttekéhez hasonló: egyszerű élénksárga pólót vagy esőkabátot, sötétbarna térdnadrágot visel. Lábán már tépőzáras cipőt hord, ami viszont kifejezetten gyermeki viselet. A *Szimbólumtárból* kiderül, hogy a világos vagy aranyba hajló sárga a hit, a jóság, az intellektus színe, továbbá a közvetítés jelképe az emberek és az istenek között (Pál és Újvári, 2001). Biológiai fejlődését tekintve a gyermek egészséges és erős, alakja még kissé tömzsi és pufókás, a gyermekség jellegzetes aránytalanságaival (Cole és Cole, 2006). Kedves és szép arca van, pisze orral és nagy, kifejező fekete szemekkel. Utóbbi nem véletlen, Sosuke rendkívül okos és jól nevelt kisfiú. Minden érdeklő, és nagyon sok ismerettel rendelkezik az őt körülölelő világról: így például tudja mi az a generátor, hogyan kell Morse-jelekkel kommunikálni, hogyan hívják az őskori állatokat.

Kortársaival való kapcsolata összesen három kislánnyal való társalgásában mutatkozik meg: két óvodástársa és Ponyo között. Óvodástársai közül az egyik kislány, Kumiko, kék ruháskában és rózsaszín masnival a fején, vélhetően gyermeki szerelmet táplál a kisfiú iránt. Megmutogatja új ruháját, s utánajár, mit csinál Sosuke, amiért nem játszik vele együtt. Mikor Sosuke megmutatja neki az elbűjtött Ponyót, megfigyelhető a gyerekek életkorára jellemző szabálytudat és bajtársiasság (Cole és Cole, 2006): „*Sosuke, tudod, hogy nem szabad behozni semmit.*” (Kumiko, 17:29), illetve „*De megígéred, hogy nem szólsz róla senkinek?*” (Sosuke, 17:44). Szintén életkori sajátosságokat lehet felfedezni abban, mikor Sosuke megmutatja Kumikonak a kis aranyhalat, hogy Kumiko fitos orral fejezi ki nemtetszését, majd miután Ponyo lespricceli (hiszen őt illeti a kritika, és ő is megsértődik), hatalmas sírásban fakad ki. Kumiko karaktere hűen tükrözi a kissé nevetlen, elkényeztetett és az orrát mindenbe kérdés nélkül beleütő gyermek képét, maga a jelenet pedig az öt éves gyermekek egocentrizmusát (Cole-Cole, 2006), valamint az általa ábrázolt gyermekkép szöges ellentéte Ponyonak és Sosukének.

9. ábra: Kumiko



Ponyo, a tengerparti sziklán (2008)

A kisfiú Ponyoval jóval nagyobb összhangban van, kapcsolatuk már-már testvériesnek volna mondható, azonban a filmben sok utalás található, mely inkább a szerelmet jelképezi. Sosuke Ponyoval hihetetlenül kedves, türelmes és odaadó. Gondját viseli: eteti és vigyáz rá, valamint tanítja: az egyszerű dolgoktól kezdve a nehezekig úgy, mint a tárgyak neve, használata és az illem, minden tudását igyekszik átadni a kislánynak. A kő, illetve szikla a minőségi tulajdonságai révén jelképezi a stabilitást, megbízhatóságot (Pál és Újvári, 2001), nem csak Sosuke jellemének szimbóluma, hanem a két kisgyermek közötti kapcsolat alapját is jelképezi.

Sosuke kapcsolata a felnőttekkel nagyon kiegyensúlyozott és egészséges. A gyermek rendkívül tisztelettudó édesanyjával, az óvónénivel és az idősothton lakóival is. Korához képest szociálisan és érzelmileg is rendkívül érzékeny: figyelmessége megmutatkozik a hozzá közel álló időseknek való ajándékozásban (melyet saját kézzel készít), egyikőjüknek azonban mást ajándékozik. Otthon szorgalmasan segít a házimunkában, s tudja, hogyan vigasztalja meg az anyukáját, ha éppen arra van szüksége. Utóbbi a japán családokban nagy feszültséget keltő problémát mutatja be (az apa hiánya), mely jelenséget (Hidasi, 2002, 2017) igen érzékenyen és finoman ábrázolja a film: Sosuke édesapja nem tud hazajönni a munkából, ami bántja édesanyját. Azonban a kislány helyett, hogy elszontyolodna, megsimogatja édesanyja fejét és azt mondja: „*Ne sírj, anya! Én sem sírok. Megígértem Ponyonak, hogy gondját fogom viselni.*” (Sosuke, 29:20-29:30). Jó kapcsolatukat igazolja az is, hogy sosem felesel, szót fogad, és rendkívül erős a köztük lévő bizalom, melyről a következő mondat tesz tanúbizonyságot: „*Sosuke, a házunk most a világítótorny a viharban. A fénye a városból és a hajókról is látszik, miközben minden más sötét. Valakinek bekapcsolva kell tartania a fényt. Annyi különös dolog történik most, hogy nem is értem őket. Idővel mindenre rájövünk, de most segítenem kell az időseknek. Ha addig vigyáznál a házra, rengeteget segítenél. Képes vagy rá, és vissza fogok jönni.*” Édesapjával való viszonyára csak utalások jelennek meg a filmben: kedvenc játéka, a kishajó, amit szinte mindig magával visz, illetve a többször megjelenő kapitánysapka. Ez arra enged következtetni, hogy édesapja is fontos számára, a köztük lévő kapcsolat jó, erős hiányát pedig az apjához kapcsolódó vagy rá emlékeztető tárgyakkal igyekszik pótolni.

Összességében Sosuke a japán és a nyugati társadalom tipikus jó és ártatlan gyermekképét vázolja fel, aki tisztelettudó és önálló, nem kell félteni a világtól, s a társadalomba korán beilleszkedni képes egyén, amit a japán társadalom egyébként annyira preferál (Győri, 2006, Hidasi, 2017). Továbbá olyan értékeket képvisel (bátorság, nagylelkűség, talpraesettség, felelősségvállalás stb.), melyek alapján egy ilyen kislány a férfiideált testesíti meg, illetve a hozzá kapcsolódó jelképek besorolhatók a férfivá a felnőtté válás attribútumai közé, amik a hétköznapiakban kétségkívül az ehhez hasonló apró lépésekkel és eseményekkel mennek végbe.

10. ábra: Ponyo



Ponyo, a tengerparti sziklán (2008)

Ponyo szintén egy óvodáskorú, öt éves kislány, aki aranyhalból válik kisgyermekké. Hal formájából sokat megőriz gyermekként: rövid piros ruháskája van, ami alól kibújik a fehér bugyogószerű alsónemű. Kócos vörös fürtjei a válláig érnek, amik szinte mindig úgy lebegnek az arca körül, mintha még mindig a vízben úszna, élénk, kíváncsi és szabad természetére utalva. A hal elsődlegesen termékenység szimbólum, illetve az alvilághoz is kapcsolódik, mivel a tenger mélye az ember számára egy titokzatos és idegen világ, az aranyhal pedig a gazdagságra utal. A piros, illetve a vörös szín egyaránt jelképezi az életet és a halált, a nemiséget, a távol-keleti kultúrákban pedig az öröm szimbóluma (Pál és Újvári, 2001), ami kifejezetten Ponyo, és a gyermekek lételeme. Ponyo nevét Sosukétól kapta, mely

annyt jelent: kövérkés, duci, mely valóban találó, hiszen Ponyo arca és testalkata is hűen ábrázolja és tükrözi a korosztálybeli gyermekek testi adottságait, de a kislánynak valóban kerekedik a hasa kissé, utalva örökös jó étvágyára, és hogy „falja az életet”. Ponyo is az egészséges, ártatlan gyermek képét rajzolja meg, aki ha a viktoriánus vagy 19-20. század fordulójának korában élt volna, biztosan a bűnös gyermekképet testesítette volna meg a fenti ábrázolt tulajdonságai miatt (Golnhofer és Szabolcs, 2004). A kislányhoz a mesében több olyan szimbólum kötődik, mely nagyon erősen képviseli a női princípiumot. Ilyen a Hold képe, mely az éjszaka világító bolygójaként a szépséget és a fényt jelenti a sötétségben. A japán költészetben a vízen tükröződő telihold a világgal tökéletes harmóniát kialakítani tudó embert szimbolizálja (Pál és Újvári, 2001), mely erőteljes utalás Ponyo isteni eredetére és Sosukével való kapcsolatára. Ponyo természete az erős akarat, a rakoncátlanság, a felfedezés, örök mozgás, az önállóságra való vágy, tanulni akarás és önzetlen szeretet erős mixtúrája. Az egészséges lelkiületű, világra őszintén, ártatlanul nyitott gyermek konvencionális képét tárja elénk. A kislány szinte állandóan izeg-mozog és fut, akár egy kis ebihal. Huncut, és állandóan élénken figyel környezetét, hatalmas hévvel és kíváncsisággal fedezi fel a földi dolgokat. Jellegzetesen exploráló. Erőteljesen ragaszkodik néhány tárgyhoz: például egy zöld vödörhöz, amiben Sosuke vigyázott rá, míg hal volt, illetve megjelölte Ponyonak a házukat, hogy visszatalálhasson hozzá, vagy a lámpa, és a takaró, amit Sosuke anyukája nyomott a kezébe. A vödör hasonlóan jelentéssel bírhat a kislány számára, mint a kishajó a kisfiúnak: a kötődés, a valakihez tartozás szimbóluma. Ezt a motívumot összességében nézve megállapítható, hogy a gyerekek ebben az életkorban az önállósodás ellenére továbbra is tartozni akarnak valakihez, illetve nem független, hanem gondoskodásra szoruló aktorok (Golnhofer és Szabolcs, 2005).

Ponyo viselkedését a vele egykorúakkal az ebihal testvéreinek és Sosukével való barátságán keresztül láthatjuk. Ponyo rendkívül erősen kapcsolódik Sosukéhoz. Testvéreivel való kapcsolatába felszínesen láthatunk bele. Azok éppolyan kis ebihalak, mint ő maga, egymás ikrei, azonban Ponyo hatalmas hozzájuk képest, és nekik még nevük sincs. Ez a kép erőteljesen emlékeztet a középkor gyermekképére, illetve a korabeli szokásokra: az ebihal-lét, a sokaság és a névtelenség azért állítható kapcsolatba, mivel Ponyo már önálló, idősebb gyermek (Endrődy-Nagy, 2015). Az ebihal testvérek és Ponyo kapcsolata is tulajdonképpen éppen csak érzékelhető, de abban a testvéri szeretet és odaadás érhető tetten. Az ebihalacsákák sorra segítik Ponyo sorsát, például mikor Ponyo elszökik, testvérei nem árulkodnak, vagy mikor apjuk egy hullámon állva leskelődik Ponyo után, hogy hazavihesse, az ebihalak csiklandozni kezdik a hullámot, hogy apjuk ne férhessen hozzá idősebb testvérükhöz.

Ponyo kapcsolata a felnőttekkel kevésbé kiegyensúlyozott, mint Sosukéé. Édesanyjával való viszonyát nem nagyon lehet megismerni, csupán mikor Lisa kérdez róla, s lelkesen azt válaszolja, hogy őt nagyon szereti, továbbá a zárójelenetben láthatjuk őket találkozni egymással, amiből az derül ki, hogy a film megint érzékenyen és hűen tudja ábrázolni a gyermekek életkori sajátosságait: Ponyo számára anyja valóban referens személy, hiszen fél a véleményétől, a büntetéstől, tudja, hogy tetteinek már következménye van. Édesapjával való kapcsolatáról ez kevésbé mondható el: gonosz varázslónak titulálja, aki valóban túlságosan is félti az eleven kislányt az élettől, és szó szerint burokban tartja. Apjával örökös harcban áll: nem fogad szót, ellentmond neki, saját eredetét megtagadva utasítja el a nevét. A többi felnőttel inkább semlegesnek mondható a kapcsolata: mivel nincs, aki korlátozza, nincs oka fellázadni, továbbá a felfedezésben nem korlátozzák, hanem támogatják. A kislány többi felnőttel való viszonyát Sosuke édesanyján és egy városbeli szülőpárral való találkozás során szemlélhetjük meg. Lisához (Sosuke édesanyja) a kislány nem kezd el szorosán kapcsolódni, ami annak tekintetében, hogy saját édesanyjával szinte alig tud érintkezni, szokatlannak mondható. A szülőpárral való találkozás is igen személytelen: a párnak van egy kisbabája, aki azonnal felkelti és le is köti Ponyo figyelmét, a felnőttekkel szinte nem is foglalkozik. Sőt, annyira megtetszik neki a csecsemő, hogy meg szeretné etetni a saját ételükkel. Ez a gesztus szépen ábrázolja a kislány, és a gyerekek önzetlenségét, hiszen Ponyo rendkívül odavan a hasáért.

Összességében elmondható, hogy a Ponyo karaktere által ábrázolt gyermek képe az felnőtt kontroll alól kikerülni akaró társadalmi aktort vázolja fel (Golnhofer és Szabolcs, 2005): az a minifelnőtt, akinek minden képessége megvan arra, hogy megállja a helyét a nagyvilágban határozottságával, rátermettségével és

kreativitásával. Továbbá Ponyo karakterében fedezhető fel annak a társadalmi aktornak a képe, aki tud törni a japán társadalom egyéniséget elnyomó rendszeréből (Győri, 2006; Hidasi, 2017).

A Ponyo a tengerparti sziklán c. filmben a történet szerteágazó kontextusa ellenére is hűen, hihetetlenül melegen, szeretetteljesen ábrázolja a koragyermekkor sajátos és legáltalánosabb jellemzőit a legrészletbemenőbb módon. Olyan gyermekszemlélet tükröződik benne, mely a kisgyermeket kompetens és cselekvő személynek láttatja, kilép a korábbi hagyományos, ellenétpárokban gondolkodó, a gyermeket és a felnőttet hierarchikus rendszerben elhelyező szemléletből, s az az új szociológiai nézőpont érzékelhető (Golnhofer és Szabolcs, 2005), mely a gyermek biológiai, kulturális meghatározottságát együttesen képes kezelni, a gyermekséget komplexen kezeli, nem próbálja meg beszorítani egy szűk fogalmi keretbe.

Konklúzió

A filmekből a következő tulajdonságok cselekvések és jellemzők ragadhatók ki, melyek egységesen és a legerőteljesebben körvonalazzák a posztmodern kor gyermekének narratíváját: - idősek tisztelete; - gördülékeny kommunikációs készség; - szorgalom; - önállóság és cselekvőképesség; - rugalmas alkalmazkodókészség és találékonyság; - magasfokú problémamegoldókészség; - bátorság; - feltétlen szeretet; - mozgékonyág; - felfedezés iránti vágy; - játékoság.

Új problémakörként kezelhető, illetve a koragyermekkorhoz kapcsolódó új jellemzőnek és meghatározó faktorként jelenik meg a szexualitás, mely mindhárom filmben megfigyelhető. A szerző e felfogása talán azt tükrözheti, hogy a gyermekek egyre hamarabb válnak felnőtté, biológiai és szellemi érésük is felgyorsul. További új faktornak érzékelhetjük a gyermekek önállóságának megközelítését, melyben a gyermek és a felnőtt szerepköreit elválasztó határok, dichotómiák (függés-függetlenség; játék-munka; passzív állapot-aktív állapot stb.) összemosódnak, így felmerül kérdésként, hogy valójában a gyermekkor életszakaszok vagy inkább élethelyzetek összessége.

Ezek alapján összegzésként megállapítható, hogy a gyermekkor folyamatosan változik, mindig új jellemzők, struktúrák mentén lehet csak meghatározni, s mint ilyen, nem létezik egységes posztmodern gyermekkép, csak egymás mellett élő narratívák.

Hivatkozások jegyzéke

- Canella, S. G. (1997). *Deconstructing early Childhood Education*. Peter Lang, New York
- Canella, S. G. - Viruru, R. (2004). *Childhood and postcolonization*. Routledge-Falmer, London, New York
- Endrődy-Nagy Orsolya (2012). Posztmodern gyermekkor? - Egy japán rajzfilmen kirajzolódó gyermekkép, *Képzés és Gyakorlat*, 10. évf., 3-4. szám
- Endrődy-Nagy Orsolya (2015). *A reneszánsz gyermekképe – A gyermekkép reneszánsza 1455-1517 között Európában*, Ikonográfiai elemzés, Doktori disszertáció, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest
- Endrődy-Nagy Orsolya (2017). A gyermekkortörténeti ikonográfia kutatási irányai és lehetőségei, *Gyermeknevelés – online tudományos folyóirat*, A gyermekkortörténeti ikonográfia kiáltványa, 1. sz.
- Golnhofer Erzsébet és Szabolcs Éva (2005). *Gyermekkor: nézőpontok, narratívák*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest
- Gordon Győri János (2006). *Az oktatás világa Kelet- és Délkelet-Ázsiában – Japán és Szingapúr*, Gondolat Kiadó, Budapest, 34-37., 247-412.
- Hidasi Judit (2007). Gyerekek lenni Japánban, *Ezredvég*, 17. évf. 12. sz. 119-122.
- Hidasi Judit (1999). *Na és, hogy tetszik Japán?* Terebess Kiadó, Budapest
- Hidasi Judit (2002). Értékváltás Japánban, *Ezredvég* 12. évf. 8-9. sz. 83-89.
- Hidasi Judit (2003) Oktatás japán módra. *Ezredvég* 13. évf. 12. sz. 69-74.

- Hidasi Judit (2019). Gyerek, nevelés és társadalom kapcsolata Japánban, *Gyerekevelés*, 1. sz.
- Kálmos Borbála (2003). Az erőszakosság relativitásának elmélete, *Médiakutató*, 4. évf. 4. sz.
- Kálovics Dalma (2007c). Szórmóktroll és Macskabusz. *Mondó*. 2007. I. 6. 12-14.
- Lyotard, Jean-Francois (1993). A posztmodern állapot, In.: Habermas-Lyotard-Rorty: *A posztmodern állapot*. Századvég, Budapest, 7-146.
- Matóné Szabó Csilla (2009). Egy japán eredetű szubkultúra: az animék és a mangák világa. *Iskolakultúra*, 19 (12). 3-22.
- [Miyazaki, Hayao \(1986\). Laputa, az égi palota, Studio Ghibli, Japán](#)
- [Miyazaki, Hayao \(1988\). Totoro, a varázserdő titka, Studio Ghibli, Japán](#)
- [Miyazaki, Hayao \(2008\). Ponyo a tengerparti sziklán, Studio Ghibli, Japán](#)
- *Hayao Miyazaki in conversation with Roland Kelts*, Helyszín: Zellerbach Hall, UC Berkeley, 2009, július 25., 18.00-19.45, előadás <https://www.youtube.com/watch?v=wZWmOYq3fX4>
- Michael Cole - Sheila R. Cole (2006). *Fejlődéslélektan*, Osiris Kiadó
- Naskar, Deep (2017). SPIRITED AWAY: A Study of the Symbolical Significances in *Hayao Miyazaki's Surreal Masterpiece*, Volume V, Issue XII, December,
- N. Kollár Katalin és Szabó Éva (2004). *Pszichológia pedagógusoknak*, Osiris Kiadó, Budapest
- Pál József és Újvári Edit (2001). *Szimbólumtár – Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, Balassi Kiadó, Budapest,
- Szilágyi Kinga (2018). Japán, ahol nincs kiabálás és büntetés a gyerekevelésben. *Mindset Pszichológia*, <https://mindsetpszichologia.hu/japan-ahol-nincs-kiabalas-es-buntetes-a-gyerekevelesben> (Letöltve: november 25.)
- Pukánszky Béla (2002). A változások kora: a 19. század In. *A gyermekkor története*. Pedagógus könyvek. Műszaki Kiadó, 201. Budapest.

Ábrajegyzék

1. ábra. Pazu. Laputa, az égi város (1986). <https://static.wikia.nocookie.net/studio-ghibli/images/8/8b/Pazu.jpg/revision/latest/scale-to-width-down/350?cb=20210214205023>
2. ábra. Sheeta. Laputa, az égi város (1986). <https://gugimages.s3.us-east-2.amazonaws.com/wp-content/uploads/2018/07/22062344/castle-in-the-sky-3.jpg>
3. ábra. Sheeta. Laputa, az égi város (1986). <https://images5.fanpop.com/image/photos/27700000/Castle-in-the-Sky-hayao-miyazaki-27707326-1280-720.jpg>
4. ábra. Mei. Totoro, a varázserdő titka (1988). https://pm1.narvii.com/7226/104620bc0a02a67a3f76a11250238d2f44810b30r1-236-359v2_hq.jpg
5. ábra. Satsuki. Totoro, a varázserdő titka (1988). <https://i.pinimg.com/564x/e2/3f/76/e23f767f9314f516205ec9803d113c37.jpg>
6. ábra. Kanta. Totoro, a varázserdő titka (1988). <https://i.pinimg.com/564x/8e/7f/48/8e7f48fbf75e1622c60df07511bdcfe2.jpg>
7. ábra. Totoro, a varázserdő titka (1988). https://animebathscenewiki.com/images/c/c4/Totoro_39.png
8. ábra. Sosuke. Ponyo, a tengerparti sziklán: <https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Film/Pix/pictures/2008/11/25/po1.jpg?width=620&quality=85&auto=format&fit=max&s=c417a7cff7c4b17eb095cb46f79cd2fa008>
9. ábra. Kumiko. Ponyo, a tengerparti sziklán (2008). <https://static.wikia.nocookie.net/ghibli/images/c/c6/Kumiko.png/revision/latest/scale-to-width-down/527?cb=20121106141633&path-prefix=de>
10. ábra. Ponyo, a tengerparti sziklán (2008). <https://reedart.files.wordpress.com/2015/11/ponyo.jpg>.