

Farkas, ember és farkasember a Piroska és a farkas című mese illusztrációiban

Bálint Emma

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0009-0002-3953-7975

A *Piroska és a farkas* az egyik legismertebb és legnépszerűbb gyermekmese, amely nagy mértékben a történet egyszerűségének és egyértelmű morális üzenetének köszönhető. Ugyanakkor éppen a történetet meghatározó elemeknek a kizárólagossága az, ami lehetőséget ad arra, hogy a kortárs és modern átiratokban megkérdőjelezzék, eljátszanak velük és egyenesen felcseréljék a főszereplők történetben betöltött szerepeit és jellemvonásait, váratlanul kizökkentve a történet folyamát a megszokott mederből. Jelen tanulmányban a mese gonosztevőjének, a farkasnak az ambivalenciájára világítunk rá és elemezzük azt a mese legkorábbi ismert irodalmi változatain – a Charles Perrault (1697) és a Grimm testvérek (1812) által gyűjtött és publikált mesék és illusztrációik – valamint az első animációs rövidfilmekben –, a Walt Disney rendezte *Little Red Riding Hoodon* (1922), a Max Fleischer által rendezett *Dizzy Red Riding Hoodon* (1931) és a van Beuren Corporation által készített *Red Riding Hoodon* (1931) – keresztül, hangsúlyt fektetve az ordas emberi és állati megjelenésére és belső személyiségjegyeire is.

Kulcsszavak: farkas, farkasember, ember-állat, mesekutatás, állatszimbolika

Bevezetés

Ruth Bottigheimer felosztása szerint a *Piroska és a farkas* leginkább fegyelmező vagy tanmeseként értelmezhető (2009: 8), éppen ezért ennek a történetnek az átiratai és adaptációi mind a mai napig többnyire arra szolgálnak, hogy figyelmeztessék vagy többé-kevésbé finoman óvatosságra intsék olvasóikat a mindenkori veszélyekkel teli világban. A mese didaktikusságának előtérbe helyezése részben talán abból ered, hogy a hallgatók – főként a gyerekek – valódi erőszak ábrázolása és a traumatizálás

kockázata nélkül ismerhették meg a társadalom veszélyeit a mesében szereplő antropomorf állatok segítségével. Ezeket az állatokat, különösen a farkas karakterét, azonban sosem jellemezte változatlanság és konzisztencia.

A mese női főszereplője sokszor állt tudományos kutatások és elemzések középpontjában, még akkor is, ha általában vagy bűnbakként, engedetlen és tévelygő gyermekként, ostoba lányként (BETTELHEIM 1977: 169) definiálják, vagy pedig – ahogyan az újabb feldolgozásokra jellemző – erős és független feminista ikonként ünneplik, aki puskával lövi le a farkast, bundáját kabátként viseli, vagy feleségül megy hozzá (ZIPES 1983b: 17). Ugyanakkor, annak ellenére, hogy a szöveg legkorábbi változataitól a 21. századi multimediális adaptációkig tartó időszakban még a női főhősnél is viharosabb fejlődési folyamaton ment keresztül mind megjelenését, mind személyiségét tekintve, a történet másik főszereplője, a farkas alig kapott figyelmet az efféle értelmező szövegekben. Ezzel összhangban Jack Zipes, a neves mesekutató, például kiemeli, hogy Angela Carter *A farkasok társasága* (1979) című novellájának megjelenése töréspontot képez Piroska karakterének a reprezentációjában (2011: 135), de feltáratlanul, sőt, érintetlenül hagyja a farkas alakjának változásait. A tudományos kutatásokban a rá irányuló figyelem ilyen mértékű hiánya miatt jelen tanulmányban a farkas sokszínűségét szeretnénk bemutatni a legrégebbi irodalmi változatok és a legkorábbi rövid animációs adaptációk vizsgálatán keresztül.

A *Piroska és a farkas* évszázadokon átívelő fejlődésében és mai adaptációinak megszületésében a két legrégebbi és legismertebb irodalmi feldolgozás – Charles Perrault 1697-ben megjelent tanmeséje és a Grimm testvérek 1812-ben megjelent első változata¹ – játszotta a legfőbb szerepet. Érdekes alaposan szemügyre venni a főszereplők jellemét és megjelenését már ezen meghatározó, legkorábban feljegyzett szöveg-

¹ A Grimm fivérek közismert gyűjteményének első és második kötete közel 60 év leforgása alatt (1812–1857) hét átdolgozott kiadást ért meg, amelyekben a szerzők/szerkesztők újra és újra módosították a gyűjteménybe foglalt mesék számát és tartalmait is. A *Piroska és a farkas* szövegének esetében kevés változtatás történt. Érdekes azonban kiemelni a mesével kapcsolatban azt a kevesek által ismert tényt, hogy a Grimmek a jól ismert mesét már az első változattól kezdve egy folytatásos történettel egészítették ki, amelyben Piroska – korábbi hibájából okulva – és a nagymamája megleckéztetik a farkast.

változatok leírásában és illusztrációiban – ugyanis a *Piroska és a farkas* az egyik leggyakrabban illusztrált a klasszikus mesék közül (MARGITTAI 2019b: 44) –, amelyeknek képlékenysége és sokfélesége a korai animációs rövidfilmekben és a mai kortárs gyermekirodalmi adaptációkban egyaránt megfigyelhető. Tanulmányunkban a farkasnak mint az archetipikus gonosz meseszereplőnek az elemzése után annak a legelső és legismertebb publikációkban és a legelső animációs adaptációkban megjelenő variációit elemezzük.

***A Piroska és a farkas* első irodalmi és képi változatai**

Charles Perrault tanmeséje, amely azzal ér véget, hogy a farkas felfalja a kislányt, nemcsak azért meghatározó, mert a mese legelső nyomtatásban megjelent változata volt: Perrault-nak tulajdonítják a szimbolikus piros csuklyának a mesébe történő bevezetését is, amely nem szerepelt a mese korábbi népmesei változataiban; valamint az ő nevéhez fűződik a mese végén található didaktikus versecske beillesztése, amelynek köszönhetően a mese szexuális értelmezése és olvasata egyértelművé és széles körben elterjedtté vált. Bruno Bettelheim gyermekpszichológus szerint a mese szexuális utalásai akkor váltak csak igazán nyilvánvalóvá, amikor Perrault meséihez Gustave Doré illusztrációi társultak (1977: 176),² egyúttal azt is alátámasztva, hogy a mesekönyvekben a képek és a szöveg elválaszthatatlanul egészítik ki egymást, sőt kölcsönös hatással vannak egymásra a jelentés létrehozásában.

Doré „nyíltan erotikus töltetű” (MARGITTAI 2019b: 45) illusztrációiban a farkas egy négy lábon járó, szőrös állat, semmilyen szempontból sem antropomorfizált – az egyetlen ruhadarab, amit az illusztrációkon visel, az a nagymama főköötője. Jóllehet Bettelheim (1977: 168), valamint Kopházi-Molnár Erzsébet és Tarai Zoltán is úgy vélekednek, hogy a farkas Perrault meséjében „nem mint állat jelenik meg, hanem mint

² Bettelheimot olyannyira elbűvölte ez a mese és Doré képei, hogy korszakalkotó kötete, a *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (*A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek* [1977]) borítóján éppen Doré egyik *Piroska és a farkas* illusztrációja található (1. kép) egyetlen apró módosítással: a monokróm metszeten pírított jelenik meg Piroska arcán. Így, bár erősen kifogásolja Perrault didaktikusságát, mely által szerinte elvesztette a mese a jelentőségét és a farkast leplezetlen metaforává alakította (1977: 168), ő maga már a könyve fedőlapján egyértelműsíti a történet üzenetét.

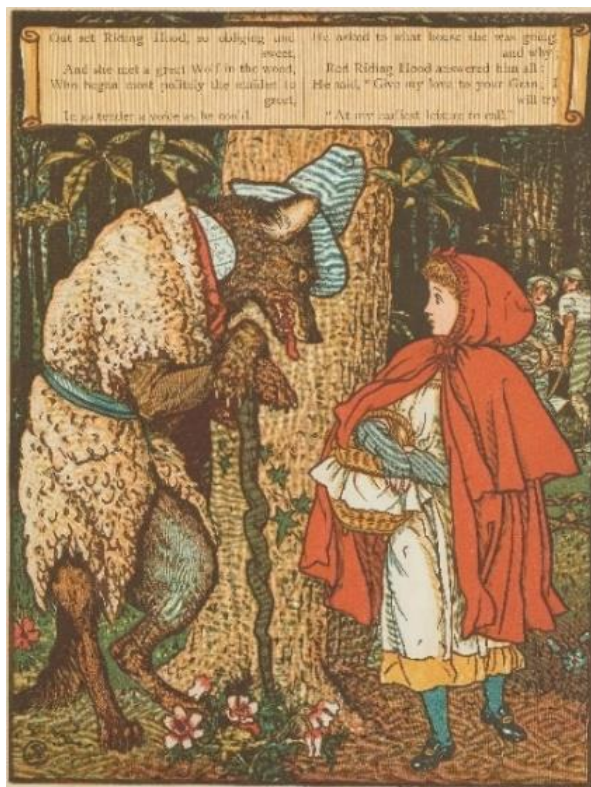
egy metafora” (2017: 136), Doré képein mégis a maga állatias valójában jelenik meg. A sokak által ismert fametszeten, amelyen a farkas a nagymama ágyába invitálja a meztelen Piroskát (1. kép), a két szereplő testhelyzete és tekintete rendkívül kifejező: jól láthatjuk, ahogyan a farkas tekintetéből áradó animalitáson Piroska felülkerekedik azáltal, hogy bár testét szemérmesen eltakarja, szemeivel merészen és halálmegvetően fürkészi ellenségét.



1. kép: Gustave Doré, [Piroska ágyban a farkassal](#), fametszet,
Charles Perrault, *Les Contes de Perrault* (1862)

Míg Perrault a mesét összefoglaló erkölcsi verssel tragikusan, happy end és a karakterek bárminemű fejlődése nélkül zárja a történetet, addig a Grimm testvérek egy új narratív mozzanattal tették gyermekek számára megfelelővé és újfent didaktikussá a mesét: a történet elején az anya egyértelműen és határozottan figyelmezteti lányát az erdőben rejlő veszélyekre. Továbbá a Grimmek, hogy megóvják olvasóik ártatlanságát, eltávolítottak minden szexuális utalást – Piroska például már nem vetkőzik le és bújjik ágyba a farkassal – és meghívtak a történetbe egy vadászt, aki megmenti a női szereplőket és méltón megbünteti a farkast. A történet szövegének fejlődése mellett a Grimm testvérek meséit kísérő, Walter Crane által készített illusztrációkban is láthatunk változást, amint megkezdődik a farkas megjelenésének antropomorfizálása

– ő az első, aki emberszerűen ábrázolja a farkast (ZIPES 1983a: 96–98) –, aki immár két lábon áll, ruhát – sőt, báránybőr mellényt – és kalapot visel, valamint sétabotot használ (2. kép).



2. kép: Walter Crane, [Piroska találkozik a farkassal](#), 1875, metszet

Grimm fivérek, *Little Red Riding Hood*, London: George Routledge and Sons, 1875

A két legkorábbi irodalmi változatban tehát nemcsak a mesék tanulságai térnek el egymástól nagy mértékben – Perrault arra figyelmezteti ifjú hölgyolvasóit, hogy ne legyenek hiszékenyek, míg a Grimm fivérek arra, hogy legyenek engedelmesek és fogadjanak szót –, hanem a mese főgonosza, a farkas külseje és jelleme is. Paradox módon, míg Perrault egyértelműsíti, hogy a farkas nem más mint, rossz-szándékú, fiatal lányokat áldozatul ejtő férfi – amelyet Doré animalisztikus illusztrációi paradox módon ellensúlyoznak –, a Grimm testvérek szövegében megjelenő farkas egy az ösztönei által vezérelt vadállat – amelyet ezúttal Crane antropomorfizált állatképei egészítenek ki.³

³ Crane képeinek iparművészeti tárgyakon és magyar kiállításokon történő használatáról lásd: MARGITAI 2019b; a *Piroska és a farkas* további illusztrációinak ismeretetéséről és értelmezéséről lásd: ZIPES 1983a.

A mesének van még egy „eredetinek” tekintett – vagyis a népmesei hagyományokat szorosan követő – változata, amelyet Paul Delarue 1885-ben gyűjtött és 1956-ban adott ki *The Borzoi Book of French Fairy Tales* című mesegyűjteménye részeként. Ezt a meseváltozatot nem kísérték illusztrációk, ehelyett a szövegében megjelenő metaforák határozták meg – mint például a gombostűk és tűk ösvényei, valamint a nagymama hújának és vérének kannibalisztikus elfogyasztása saját unokája által –, amelyekkel kortárs adaptációkban is gyakran találkozhatunk. A gondviselő vagy szülő bekebelezése értelmezhető Piroska teljesség utáni vágyakozásaként (DANIEL 2006: 143) vagy a gonosz kísértéseként mágia és boszorkányság által (CHASE-TEASLE 1995: 773; ZIPES 1983b: 90), ám minden értelmezési út során visszatereli a hangsúlyt a női főszereplőre, aki ezáltal felbátorodik és képessé válik arra, hogy külső segítség nélkül, saját erejéből meneküljön meg a farkas karmai közül. Ettől függetlenül Delarue farkasa szintén különleges, hiszen „bzou” néven mutatja be őt a mesélő, amely farkasembert jelöl (1989: 15).⁴ Ennek a szónak a jelenléte egyidejűleg azt is bizonyítja, hogy a *Piroska és a farkas* történet adaptációi mind szoros kapcsolatban állnak egymással, a legkorábbi, szájhagyomány útján terjedt meséktől a manapság nagy népszerűségnek örvendő természetfeletti elemekkel dolgozó adaptációkig.⁵

Mesebeli állatok, metaforikus farkasok

Az állatok jelenléte a mesékben, valamint az állatok behelyettesítése bizonyos jellemvonások megtestesítéseként évezredek hagyományokra nyúlik vissza: a róka okos, a nyúl félénk, a farkas pedig a didaktikus gyermekmesék embertelen gonosztevője (BETTELHEIM 1977: 168). Mivel a gyerekek nem tesznek különbséget emberi és állati

⁴ David Kaplan (1997) zseniális módon adaptálta rövidfilmre Delarue történetét, amelynek képisége és narrációja a szóbeli mesemondás hagyományát idézi meg. Ebben a filmben a Cristina Ricci alakította Piroska elhalványul a Timour Bourtasenkov megformálta, balettozó, androgün farkas mellett.

⁵ A kortárs könyvkiadás területén is születtek izgalmas és innovatív megoldások a farkas ábrázolására, mint például a Csimota Kiadó képeskönyv-sorozat – melynek öt kötetét Balogh Andrea (*Caperucita Roja*, 2006), Baranyai András (*Rotkäppchen*, 2006), Kárpáti Tibor (*Little Red Riding Hood*, 2006), Takács Mari (*Le Petit Chaperon Rouge*, 2006) és Rutkai Bori (*Piroska és a farkas*, 2006) illusztrálták –, vagy a Mosonyi Aliz által írt és Molnár Jacqueline által illusztrált, a Pagony Kiadó gondozásában megjelent kötete (*Piroska és a farkas*, 2008), ám ezek feltérképezése ezen tanulmány keretein túlmutat. További magyar és nemzetközi illusztrátorok adaptációiról lásd: MARGITTAI 2019a.

szereplők között (JAQUES 2014: 13), a mese szerves elemeivé válnak; ugyanakkor, ahogy Zoe Jaques hangsúlyozza, a tudományos berkekben teret hódító poszthumán diskurzus egyik leglényegesebb témája éppen az ember és az állat megkülönböztetésének nehézségei (2014: 11). A mesebeli állatok általában antropomorf állatok, ami azt jelenti, hogy folyton az ember és az állat közötti határon mozognak, ami egy köztes területre pozicionálja őket, sem teljesen emberekként, sem teljesen állatokként kezelve őket. Ennek értelmében a tündérmesék farkasa egyszerre civilizált – tud beszélni és manipulálni, és a könyvillusztrációkban és rajzfilmekben szinte mindig ruhát visel –, de egyben vad is – soha nem tud ellenállni a késztetéseinek és ösztöneinek. Ahhoz, hogy teljes mértékben megértsük a farkas szerepét a *Piroska és a farkas* és más mesékben, nem elég elszigetelten vizsgálni az embert vagy az állatot, sem az ember és az állat viszonyát, hanem a köztes, az ember–állat jelenségét és állapotát is fel kell térképeznünk.

A *Piroska és a farkas* farkasa azonban más szempontból is túlmutat egy átlagos állaton. Ahogyan azt már említettük, a mese 17. századi, Franciaországban keringő szóbeli változataiban a gonosztevőt „bzou”-nak nevezték (ORENSTEIN 2002: 5), aki többféle démont jelölhet, köztük vérfarkasokat is. A mese klasszikus irodalmi változataiban – Perrault és a Grimm fivérek meséiben – ezt a természetfeletti ellenséget egy közönséges farkas váltotta fel, aki egyébként majdnem annyi negatív konnotációt halmozott fel, mint maga a vérfarkas. A farkas hagyományos értelmezései szerint a megtestesült gonoszt jelképezi (ORENSTEIN 2002: 5). A farkas a bennünk megbúvó aszociális, állatias tendenciákat képviseli (BETTELHEIM 1977: 80), míg átvitt értelemben akár nőcsábászra vagy nőgyilkosra is utalhat (BECKETT 2008: 13). Perrault markánsan veszélyesnek nevezte meséje gonosztevőjét, de a farkast a didaktikus megvilágítás nélkül is sokkal többként szoktuk értelmezni, mint egy egyszerű szőrös állatot. Ennek megfelelően még a perrault-i változatban is felfedezhetőek a farkasemberre jellemző dimenziók, az étkezési és szexuális ösztönök legyőzhetetlensége (VAZ DE SILVA 2016: 177). Ezek a meghatározások alátámasztják mind Perrault didaktikus tanulságának helyénvalóságát, mind pedig azt a tendenciát, hogy a mese újabb feldolgozásaiban a

Piroska és a farkas gyakran használják a klasszikus Perrault és Grimm testvérek elbeszélésváltozatai nyomán a liliomtiprás, a nemi erőszak és a szexuális ragadozók allegorizálására.

Mindezen felül a valós és képzeletbeli állatok közötti határok is elmosódhatnak. Annak, hogy a farkas „többnyire baljós és vészterhes szimbolikus jelentésekkel évezredek óta szerepel minden nép hiedelmében, mítoszaiban” (VÍGH 2009: 90) a természetben is voltak kihatásai, ugyanis a mesék miatt kialakult negatív szemlélet következményeként sok helyen a kihalásig vagy közeli kihalásig vadászták és gyilkolták őket (JORDAN 2011: 408). A farkasokat már az óészaki mitológiában is „ártatlanok szörnyűséges felfalóiként” ábrázolták (RATELLE 2015: 43), és Amy Ratelle határozottan állítja, hogy „a farkas története egyben az üldözésének története is” (2015: 43; saját fordítás), különösen Európában, ahol – mint az ökoszisztéma csúcsragadozóját, az emberre és nyájaira veszélyes, hatékony, falkában támadó húsevőjét – a 16. század végére majdnem kiirtották őket.

A történet számos ábrázolása, különösen a multimédiálisaké, arra összpontosít, ahogyan a lány és a farkas egymásra néz. Catherine Orenstein szerint eredetileg éppen a farkasok mohó étvágya miatt asszociálták a mesebeli farkast a szexuális éhséggel (2002: 98), amit gyakran szemléletesen fejez ki az, ahogyan a farkas a lányra mered. Az állat tekintete általában véve vitatott, de a farkasé különösen nagy figyelmet kapott, mind az adaptációkban, mind a szakirodalomban. Mi több, Philip Armstrong az emberek által az állatok tekintetének kitéve érzett diszkomfortról beszél, amely – különösen a farkas esetében – a farkas tekintetének fizikai erejéből ered (2011: 178, saját fordítás), míg mások „mágikus erőt” tulajdonítottak ennek a tekintetnek (VÍGH 2019: 90). Paradox módon, míg „a farkas tekintetének kitéve az ember néma állattá válik; az emberi tekintetnek kitéve a farkas taníthatóvá, kutyaszerűvé válik” (ARMSTRONG 2011: 179, saját fordítás), amit Doré részletgazdag fametszetei tökéletesen rekonstruálnak.

Piroska és a farkas a moziban

Míg a nézés ágense és tárgya a doré-i fametszeteknek és más alkotók illusztrációinak is fontos elemei, a tekintet a filmvásznon teljesen új és még relevánsabb pozíciót kapott. Filmelméleti értelmezésben a tudatos tekintet alapjaiban különbözik a pusztá nézéstől – a feminista filmelméletek pedig határozott határt húznak a jellemzően aktív férfi tekintet és passzív női tárgyilagosság közé (CRISTIAN–DRAGON 2008: 90). A *Piroska és a farkas* adaptációi azonban gyakran megkérdőjelezzik ezt a dinamikát, mivel, bár a farkas lehet a tekintet első és eredeti birtokosa, Piroska nemegyszer bátran viszonyozza azt, ahogyan azt Doré illusztrációjában is láthattuk.

A továbbiakban elemzett három rövid rajzfilmben a farkas ábrázolása nagyban váltakozik: az éhes farkastól az idősebb férfin át a nem kívánt kérőig terjed. Mivel az animációs film korai korszakát a rövidfilmek uralták, a mese bemutatására három, a *Piroska és a farkas* történetét új fényben újramesélő animációs rövidfilmet választottunk, amelyek a huszadik század első felében, az amerikai hollywoodi kontextusban készültek, amikor is a Motion Picture Production Code vagy Hays Code néven ismert, igen konzervatív szabályrendszer a filmkészítés minden típusára vonatkozott, így a rajzfilmekre is.⁶ Szem előtt tartva, hogy az eredeti, szájról szájra terjedő népmesék a gyermekekből és felnőttekből álló vegyes korosztályú közönségnek szóltak, az ebben a fejezetben tárgyalandó rövidfilmeket is részben az alapján választottuk ki, hogy kettős közönség (*dual audience*) számára készültek. Bár az alábbi három rövidfilm mindegyike a népmese leggyakrabban használt alapüzenetét illusztrálja – a fiatal lányokat a szexuális ragadozók áldozatává válástól való óva intés (BETTELHEIM 1977; ZIPES 1983b; DUNDES 1989) –, mindegyikük egyedi, akkoriban divatos és kulturálisan releváns fényben világítja meg azt, különös tekintettel az egyébként is képlekeny farkas karakterére.

⁶ E kódex célja az volt, hogy erkölcsi iránymutatást érvényesítsen minden mozgóképes produkcióra, elsősorban a vulgaritásra, az obszcenitásra, valamint a vallási és nemzeti érzelmek kifejezésére összpontosítva. Azonban, ahogyan ezekből a példákból is látható, az animációs filmek gyakran elkerülték a bizottság egyébként árgus szemét.

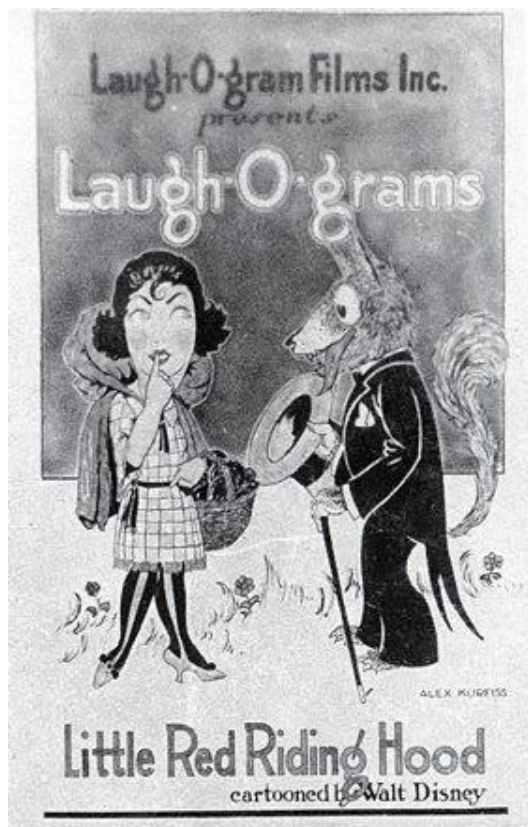
A Little Red Riding Hood (Piroska és a farkas, 1922), amelyet maga Walt Disney írt és rendezett, a Laugh-O-Gram Films stúdió neve alatt készült meseadaptációs sorozatnak első epizódja. Abban az időben az ilyen rajzfilmek elsődleges célja az animációs technikákkal való kísérletezése és azok tökéletesítése volt, lényegében háttérbe szorítva a narratívákat, és helyet adva a sok ismétlődő szekvenciát tartalmazó láncolatoknak, amelyek a mai nézők számára monotonnak tűnhettek. Walt Disney előszeretettel helyezte meseadaptációit korabeli környezetbe, és hintette el bennük az ipari-kapitalista társadalom jeleit, például a modern járműveket, ahogy ez ebben a rajzfilmben is látható.⁷

A történet azzal kezdődik, hogy Piroska édesanyja az európai mesékből megszokott kenyér helyett amerikai fánkot készít a nagymamának, majd útjára indítja lányát a beteg nagyszülő háza felé. Útközben, a nagymama autóját vezetve Piroska találkozik egy farkassal, aki egy az övéénél sokkal nagyobb és láthatóan jobb autót vezet. Piroska apró autója játékszernek látszik a farkasé mellett, akinek még a járgánya is állatiasan viselkedik: felágaskodik, mint egy ló, mielőtt elindulna. Piroska és a farkas röviden beszélgetnek, majd a farkas baljós mosolyt villant, és mindketten továbbmennek. Amikor újra találkoznak, nem látjuk a köztük folyó harcot, csak azt, hogy a nagymama háza ugrál és időnként kibuggyan belőle a „segítség” szó. A rajzfilm teljesen a néző fantáziájára bízva, hogy elképzelje, mi történik a házrengetegben: egy állatias farkas falja fel a lányt vagy egy perverz farkas kényszeríti magát a lányra. Piroska kutyája ekkor segítségért szalad, és talál is egy pilótát, aki készségesen a megmentésére siet. Felkapja Piroskát egy kötéllal, visszamegy a farkasért, őt is felkapja, de ez utóbbit egy tóba dobja, ahol a Grimmek farkasának sorsára jut, vagyis megfullad.

Az animáció képisége maga is ambivalens: bár a film plakátja egy két lábon járó farkast ábrázol, a rajzfilmben megjelenő farkas egyáltalán nem állat, hanem egy középkorú, díszes öltönyös, cilinderes úriember (3–4. kép). Kedvesnek, mégis gyanút keltőnek tűnik, egyszerűen túlságosan nyájas ahhoz, hogy megbízzunk benne. Mint

⁷ Az ilyen történeteket egyes kutatók „túlmodernizált” meseként látják, amelyek nem képesek a forrásként szolgáló mese üzenetét továbbítani (KOPHÁZI-MOLNÁR ÉS TARAI 2017: 139).

kiderül, a farkas valóban egy szélhámos, egy bűvész, aki pillanatok alatt összezsugorítja és a zsebébe csúsztatja autóját, amikor megérkezik a nagymama házához. A farkas efféle ábrázolásában a rövidfilm Perrault-t követi, míg a befejezés a népszerűbb Grimm-féle változatot idézi, amely jobban igazodik a Disney-től megszokott, happy enddel végződő történetekhez.



3. kép: Walt Disney, [Little Red Riding Hood](#), 1922, filmplakát

4. kép: Walt Disney, [Little Red Riding Hood](#), 1922, részlet

Max Fleischer *Dizzy Red Riding-Hood* (Szédítő Piroska; 1931) című rajzfilmjének főszereplője a stúdió híres, erotikus utalásoktól egyáltalán nem mentes animációs sztárja, Betty Boop, az ő barátja, Bimbo, valamint Willy, a farkas. Ez az egyik legkorábbi Fleischer-rajzfilm, amely jóval a hivatalos Betty Boop-sorozat elindítása előtt készült, és mint ilyen, még a későbbi rajzfilmeknél is provokatívabb. Ebben a rövid animációban Bimbónak nagyobb és fontosabb szerepe van, mint a farkasnak, olyannyira, hogy a farkas végül is csak egy eszköz, egy jelmez lesz mely segít Bimbónak abban,

hogy elcsábítsa Betty Boopot, az animációs képernyő szexszimbólumát, aki kurta Piroska-jelmezében, kivillanó harisnyatartóval és a rá jellemző csábító viselkedéssel fűszerezi az ismert történetet (5. kép).



5. kép: Max Fleischer, [Dizzy Red Riding Hood](#), 1931, részlet, IMDB

A narrátor rímekbe szedve narrálja a történetet, amelyet jól megválasztott dalok és zenék kísérnek. Betty Boop mint ártatlan és szófogadó Piroska indul el az erdőbe, de önállóságát is bizonyítja, hogy nem akarja, hogy Bimbo, a fekete macskája/bárátja elkísérje. Szülei helyett csak az erdő fái figyelmeztetik őt arra, hogy ne bóklásszon egyedül az erdőben. Betty találkozik a kis gonosz farkassal, aki a gyermekrajzfilmekre nem jellemző sötét dolgokat mond, mint például a „Üzend meg, hogy ne várjanak rád, mert sosem térsz haza”, Delarue meséjét felidézve. Bimbo elcsípi és elveri a farkast, majd miután a farkas csontváza elszalad a bőre nélkül, Bimbo jelmezként húzza azt magára. Anélkül, hogy az eseményeket befolyásolhatná, Bimbót a farkasbőr után a nagymama háza is elnyeli, ahol a távollévő nagymama ágyában rejtőzik el. Amikor Betty megérkezik, nagymamája férfiasságáról énekelve hízeleg a nagymama ruháját és a farkas bőrét viselő Bimbónak, aki ahelyett, hogy felfalná, csókolgatni kezdi a lányt.

A farkas viselkedése ebben az adaptációban már önmagában is elég groteszk, de amikor Bimbo megöli őt és felveszi a bőrét, a mese valóban a feje tetejére áll. Meglepő módon az egyetlen erkölcsi tanítás, amelyet a mesének ez a változata üzenhet, az az, hogy légy önmagad – hiszen bár Betty-t kezdetben lenyűgözte a farkas külseje, csak akkor csatlakozik hozzá boldogan, amikor felismeri benne Bimbót, a barátját –, ami semmilyen módon nem kapcsolódik a többi *Piroska és a farkas* meséhez.

A harmadik rövidfilm, amit itt tárgyalunk, a *Red Riding Hood* (*Piroska*, 1931) Harry Bailey és John Foster rendezésében készült, és a Disney védjegyenek számító Mickey-re és Minnie-re emlékeztető egerekkel ábrázolja az ismert történet egy igen csak kifordított változatát. Ez az animáció abban is hasonlít a Walt Disney-féle adaptációhoz, hogy korabeli és modern elemeket is felhasznál, mint például a „dzsessztonik”, amely nemcsak feléleszti a beteg nagymamát, hanem arra is készíti, hogy a ruháját egy az 1920-as évek flapper-divatját követő modernebb és rövidebb, magas sarkú cipővel és szivarral párosított ruhára cserélje. Mindazonáltal ez a rajzfilm még mindig egy kísérleti animáció, amely erősen támaszkodik poénokra és ismétléses gegekre.



6. kép: Harry Bailey, John Foster, [Red Riding Hood](#), 1931, részlet, IMDB



7. kép: Harry Bailey, John Foster, [Red Riding Hood](#), 1931, részlet, IMDB

A rajzfilm, amely a főcím szerint egy – nem megnevezett és tulajdonképpen nem is létező – Ezópusz-mesén alapszik, úgy kezdődik, hogy Piroska boldogan ugárdozik egymagában az erdőben, kosárral a kezében. Hamar megtudjuk, hogy a

nagymama beteg, de az orvos meggyógyítja az alig dobogó szívét egy „dzsessztonik-nak” nevezett szerrel. A farkas egy autóban ülve észreveszi a lányt az erdőben, és követni kezdi, hogy megtudja, hová megy. Maga az autó – ismét a Walt Disney-féle adaptációt megidézve – az animalitás határait súrolja, mivel úgy mozgatja a kerekeit, mintha lábak lennének és macskára emlékeztető módon lopakodik a fák mögé. Amikor a farkas a nagymama házához ér, és meglátja az új életre kelt nagymamát, zenélni kezd neki. Amikor Piroska is megérkezik, a farkas és a nagymama együtt próbálnak elbújni előle, és a farkas kétségbeesésében az ágyba ugrik be, ahol úgy tesz, mintha a nagymama lenne. A nagymama és a farkas a templomba szöknek, hogy gyorsan összeházasodhassanak, de Piroska behívja a farkas feleségét és gyerekeit, akik besereglenek a templomba, és végül nemcsak a nagymama, hanem Piroska és az orvos is sírva távoznak. A rövidfilm egyértelműen szabadon kezelte a forrásszöveget, a humorosságot előtérbe helyezve a szöveghűséggel szemben. Bár nem sok köze van az eredeti meséhez, és még a címszereplőt is mellékszerepbe szorította, a képi reprezentációjának köszönhetően felismerhető adaptáció azzal zárul, hogy ez a három szereplő felkiáltva kijelenti: amit a közönség elé tártak, az „Piroska valódi története” volt.

A három rövidfilm három farkasa mind egyedi és különböző: kettő közülük antropomorf, egy teljesen emberi; egy a történet szempontjából teljesen jelentéktelen, egy jellemzően ravasz és trükkös, egy pedig egyszerűen csak ügyetlen és esetlen. Ami közös a három rajzfilmben, ám az irodalmi mesékre nem jellemző, az az, hogy mindháromban fellelhető valamilyen szerelmi szál – amely érdekes módon egyszer sem köti össze a két címszereplőt ténylegesen –, és a tanulságaik is ezekhez a romantikus történetekhez kapcsolódnak. Ezek a rajzfilmek kevés kapcsolatot mutatnak az eredeti mesékkel, ellentétben a legújabb feldolgozásokkal, amelyek gyakran visszhangozzák Perrault és Delarue meséinek klasszikus elemeit. Úgy tűnik, hogy a korai rövid rajzfilmek farkasai csak ritkán irányítják a történet eseményeit, és mindannyiukat ösztöneik és a szexualitásuk vezérli, annak ellenére, hogy akkoriban még érvényben volt az egyébként szigorúan cenzúrázó Motion Picture Production Code.

Ezek a mindössze illusztrációként és példaként szolgáló farkasok olyan karikatúraszzerű gonosztevők, amelyeken az akkoriban moziba járó gyerekek – szüleikkel és felnőtt kísérőikkel együtt – nevetni tudtak, anélkül, hogy félték volna tőlük. Ez egyúttal azt is mutatja, hogy a filmadaptációk tükrözték a huszadik század eleji irodalmi átdolgozások törekvéseinek azon tendenciáját, hogy a maguk módján célközönségükhez igazították, humorral és ironiával tűzdelve frissítették fel a *Piroska és a farkas* történetét (ZIPES 1983a, 32). Mindazonáltal a fenti adaptációk gyakran előtérbe helyezték az animációs technikával való kísérletezést, valamint a főként a felnőtt közönségnek szánt gegeket és vicceket, ezáltal szem elől tévesztve a mese narratíváját és elhanyagolva a főszereplők közötti morális ellentéteket.

Konklúzió

A *Piroska és a farkas* farkasa az idők során sokat változott és alakult: Perrault meséjében még fenevadszerű, velejéig gonosz szexuális ragadozóként jelenik meg, de a huszadik század fordulóját követően egyes átiratok elkezdtek a két főszereplő közötti ellentétet a feje tetejére állítani és a farkast szerencsétlen, ügyetlen, nevetséges karakterré formálni. Tanulmányunkban a mese irodalmi változataiban és az azok legkorábbi animációs átdolgozásaiban megjelenő különböző jellemű és bűnöket elkövető farkasokat elemeztünk. Az itt elemzett szereplőkre jellemző az ambiguitás, talán mert a célközönség is minden esetben vegyes (BECKETT 2008: 1): egyaránt hivatott szórakoztatni a szülőt és a gyermeket. Ezzel szemben a kortárs adaptációkban, főként a fiatal felnőttek számára készült ifjúsági regényekben, filmadaptációkban és videojátékokban, gyakran előfordul, hogy Piroska és a farkas eggyé válnak és Piroska maga jelenik meg vagy változik át farkasemberré (ORENSTEIN 2002: 153), amely talán ismételten a célközönség elvárásaira reflektál. Mindez bizonyítja és mutatja, hogy a *Piroska és a farkas* átiratainak sora végeláthatatlan, farkasrepresentációi pedig különösen változatosak, hiszen minden alkalommal egyedi módon szituálják azokat az ember–állat spektrumon.

Bibliográfia

- ARMSTRONG, Philip. 2011. The Gaze of Animals. In: Nik TAYLOR, Tania SIGNAL (szerk.). *Theorizing Animals: Re-Thinking Humanimal Relations*. Leiden, BRILL.
- BAILEY, Harry, John FOSTER. 1931. *Red Riding Hood*. Van Beuren Studios. Film.
- BECKETT, Sandra L. 2008. *Red Riding Hood for All Ages: A Fairy-Tale Icon in Cross-Cultural Contexts*. Detroit (MI), Wayne State University Press.
- BETTELHEIM, Bruno. 1977. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York (NY), Vintage Books.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. 2009. *Fairy Tales. A New History*. Albany (NY), Excelsior Editions.
- CARTER, Angela. 1979. The Company of Wolves. In: Angela CARTER. *The Bloody Chamber*. London: Penguin: 110–118.
- CHASE, Richard, David TEASLE. 1995. Little Red Riding Hood: Werewolf and Prostitute. *The Historian*, 57(4): 769–776.
- CRISTIAN, Réka M., Zoltán DRAGON. 2008. *Encounters of the Filmic Kind*. Szeged, JATEPress.
- DA SILVA, Francisco Vaz. 2016. Charles Perrault and the Evolution of “Little Red Riding Hood.” *Marvels & Tales*, Vol. 30, No. 2.: 167–190.
- DANIEL, Carolyn. 2006. Hairy on the Inside. In Carolyn DANIEL. *Voracious Children. Who Eats Whom in Children’s Literature*. New York (NY), Routledge: 139–162.
- DELARUE, Paul. 1989. The Story of Grandmother. In: Alan DUNDES (szerk.). *Little Red Riding Hood. A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press: 15–16.
- DISNEY, Walt. 1922. *Little Red Riding Hood*. Walt Disney Studios. Film.
- DUNDES, Alan ed. 1989. *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press.
- FLEISCHER, Dave, Grim NATWIRCK. 1931. *Dizzy Red Riding-Hood*. Fleischer Studios Inc. Film.
- GRIMM, Jacob, Wilhelm GRIMM. 1989. Little Red Cap. In: Alan DUNDES (szerk.). *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press: 8–11.
- JAQUES, Zoe. 2014. Pet. In: Zoe JAQUES (szerk.). *Children’s Literature and the Posthuman*. London, Routledge.
- JORDAN, William Chester. 2011. Count Robert’s “Pet” Wolf. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 155, No. 4: 404–417.
- KAPLAN, David. 1997. *Little Red Riding Hood*. Független produkció. Film.
- KÁRPÁTI Tibor. 2006. *Little Red Riding Hood*. Budapest, Csimota.
- KOPHÁZI-MOLNÁR Erzsébet, TARAI Zoltán. 2017. Piroska MEGA farkas esete nagyival. *Képzés és gyakorlat* 15. évf. 1–2. sz.: 135–158.

- MARGITTAI Zsuzsa. 2019a. Illusztrált hagyomány. A *Piroska és a farkas* új (képi) interpretációi. *Studia Litteraria* 2019/1–2.: 209–219.
- MARGITTAI Zsuzsa. 2019b. *Piroska és a farkas*. Egy Grimm-mese illusztrációi könyvben és kerámián. *Magyar Iparművészet* 2019/6: 44–47.
- MOSONYI Aliz. 2008. *Piroska és a farkas*. Budapest, Pagony.
- ORENSTEIN, Catherine. 2002. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality, and the Evolution Of A Fairy Tale*. New York (NY), Basic Books.
- PERRAULT, Charles. 1989. Little Red Riding Hood. In: Alan DUNDES (szerk.). *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press: 4–6.
- RATELLE, Amy. 2015. Contact Zones. Becoming and the Wild Animal Body. In: Amy RATELLE. *Animality and Children's Literature and Film*. London, UK: Macmillan: 41–64.
- VÍGH Éva (szerk.). 2019. *Állatszimbólumtár A–Z*. Budapest, Balassi.
- ZIPES, Jack. 1983a. A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations. *The Lion and the Unicorn* 7 (8): 78–109.
- ZIPES, Jack. 1983b. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. South Hadley (MA), Bergin & Garvey Publishers, Inc.
- ZIPES, Jack. 2011. The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood Revisited and Reviewed. In: Jack ZIPES. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tales*. London, Routledge: 134–157.