

A KISVAKOND KICSISÉGE ÉS NAGYSÁGA

Hatvan éve a föld alatt

GERENCSÉR PÉTER

ZDENĚK MILER RAJZFILMFIGURÁJA MINDEN ÁRTATLANSÁGA DACÁRA MÉLYEN BEÁGYAZÓDIK AZ „APOLITIKUS POLITIKA” CSEH HAGYOMÁNYÁBA.

A közönséges vagy más néven európai vakond (*Talpa europaea*) csúnya állat, de legalábbis nem szép. Munkaköri leírását tekintve szakmai rokonságához tartoznak az archeológusok és a bányászok. Éles karmokban végződő, kifelé álló végtagjait lapátként használja. Szüntelenül ás földalatti sötét alagútjaiban, ahol hegyes ormánya segítségével tájékozódik. A kiskertek tulajdonosainak nagy öröme a járataiból kibányászott tetemes földmennyiséget a felszínre hordja, melyet mindközönségesen vakondtúrásnak neveznek. A vakond étlapján földigiliszták és rovarok szerepelnek, a változatos táplálkozás érdekében ezt a menüt gyakorta fehérjében gazdag tetvek és kukacok színesítik.

Hogyan lett ebből a kissé bumfordi kisemlésből a cseh Zdeněk Miler kezén a közép-európai animáció legcukibb állatfigurája? Miközben az európai rajzfilm örökös Disney-komplexussal küszködött, az eltérő narratív modell alkalmazó *Kisvakond* (*Krtek*, kicsinyítő képzővel *Krteček*) sorozat a nagy Walt Disney stúdió egyik életképes európai alternatívájává vált.

FIVÉREK XXL-ES TRIKÓBAN

A *Kisvakond* eredetisége előtt a cseh animációs iskola egyengette a talajt. Miler rajzfilmes karrierje 1942-ben a zlíni Baťa reklámstúdióban (FAB) indult, de a náci megszállás miatt székhelyét Prágába kényszerült áttenni, ahol Goebbels a Reich legnagyobb animációs stúdiójának összehirdetésén szorgoskodott Richard Dillenz vezetésével. A német protektorátus paradox módon jótékony hatást gyakorolt a cseh animációra, a propaganda-rajzfilmek készítése közben szerzett tapasztalatokat a csehek a háború után kamatoztathatták.

A náci animációs műhely alapjain a stop-motion bábfilm későbbi mestere, Jiří Trnka irányításával már 1945 májusában új stúdió alakult, amely a keresztségben a *Bratři v triku* nevet kapta. Az elnevezésben rejlő szójáték egyszerre rendelkezik a „Fivérek a trikukban” és a „Fivérek trikóban” jelentéssel. A stúdió mai napig használt logóját, melyen csikos trikóba bujtatva három kisfiú látható, Zdeněk Miler tervezte. Trnkáról kevésbé ismert, hogy pályafutását négy rajzfilmmel kezdte, melyek fokozatosan eltávolodtak a Disney-stílustól, és szinkronban álltak a UPA (United Productions of America) törekvéseivel. Az amerikai UPA stúdió a fázisrajzok redukciójára utaló „korlátozott animációval”, a leegyszerűsített karakterdizájnnal, a stilizált grafikával a Walt Disney stúdió által megteremtett „full animation” alternatíváját kínálta. Különösen Trnka *Az ajándék* (*Dárek*, 1946) című szatirikus parabolája hatott Stephen Bosustow-ra, a UPA producerére, közvetve ennek köszönhető, hogy Gene Deitch Oscar-díjas *Munro* (1960) című egyedi filmje, illetve a *Tom* és *Jerry* tizenhárom epizódja 1961-62-ben titokban prágai bér munkában készült a *Bratři v triku*nál.

Miler első, *A milliomosról, aki ellopta a Napot* (*O milionáři, který ukradl slunce*, 1948) című rajzfilmjének egyedi animációs technikája, a sraffozás, a képsorok szaggatottsága és a minimalizált karaktermozgás szintén jelentősen eltér a Disney-stílustól. Jiří Wolker versének adaptációja jól illeszkedett a kommunista propaganda igényeihez, a milliomos és a gonosz tolvaj közötti egyenlőségjel leegyszerűsített tételéhez: a burzsoá beteg lesz, és a gyógymódként javasolt fény miatt einstandolja a Napot, hogy aztán a film zárlatában egy kislány visz-

szategye az égitestet a helyére. Ehhez a jó-rossz triviális ellentétén nyugvó történethez Miler fekete-fehér rajzaival olyan sötét, szorongáskeltő atmoszférát teremtett, amely szöges ellentétben áll a *Kisvakond* bájos világával. A kontraszthatásokra építő képek munkásokkal teli ipari tájakat ábrázolnak (Miler egyébiránt Kladrubceban, a „cseh Csepelen” született), melyek a Disney-féle cukormázzal felelnek. A felnőtt nézőkre számító film a későbbi *Helgolandi románccal* (*Romance Helgolandská*, 1977) együtt egyértelműen cáfolja a képet, amely Milert kizárólagosan gyermekközönséget megcélzó alkotóként festi le.

KELETI MIKI EGÉR?

Európa mindig is kétértelműen viszonyult az amerikai rajzfilmhez, ideértve a meg nem értett osztrák képzőművészt, bizonyos Adolf Hitlert is, aki a Miki egér iránti vallásos rajongásától a hét törpe lezsírozásáig jutott el. A Walt Disney stúdió koordinátarendszerében értelmezte saját pozícióját Zdeněk Miler is, aki tudatosan választott olyan „szűz” állatfigurát főhősnek, melyet az amerikaiak még nem használtak fel és el. Milert, aki korábban csinált már rajzfilmet a termelőmunka fázisairól (*A mákos kalácsról / O makovém koláči*, 1953), eredetileg arra kérték fel 1954-ben, hogy gyerekek számára készítsen oktatófilmet a textilgyártás működési mechanizmusáról. A figurához a klasszikus eredetmonda szerint az szolgáltatta az alapötletet, amikor az erdőt járva orra bukott egy vakondtúrásban.

A másfél éves munka után elkészült *A Kisvakond nadrágja* (1957) a vakondot még hosszú orral ábrázolta. Az 1963-tól sorozattá váló egyedi film további epizódjaiban a Kisvakond orra kisebb és turcsibb lett, nagyobb szemeket kapott, alakja tömzsire változott. A dizájn-váltás oka nyilván abban a Disney által is érvényesített logikában keresendő, hogy a kisebb, kerekesebb és teltebb formák bájosabbak. James Joyce ezt a „a szépség mindig hajlat”, Ernst Schumacher pedig a „kicsi szép” mantrában foglalta össze. Hasonló orrplasztikán és fazonigazításon ment keresztül a kicsi vakond Miki egér névre hallgató nagynevű tengerentúli kollégája is, akinek nőzija a *Willie*, a *gőzhajóban* (1928) való debütálásához képest rövidebb és gomb alakú lett, vékony alakja pedig kikerekedett. Mindkét plasztikai

műtétnek a piacképesség növelése volt a végső célja. Üzleti megfontolás miatt a Kisvakond az első epizód után elvesztette beszédképességét is, szinkronizálási kényszer nélkül a mese egyszerűbben talált külföldi piacra. 1963-tól kezdődően ugyanis legfeljebb az „ahoj” (szia), a „hele!” (hé!) meg a „tam” (ott) szavak artikulálására volt képes, megszólalásai az érzelemkifejezésre redukálódtak. A címszereplő által kibocsátott hangokat Miler lányai kölcsönözték, akik egyébként az elsők között láthatták az elkészült epizódokat, így a tervező-rendező háztáji módon honosította meg a tesztközönség kapitalista gyakorlatát. Később, amikor a rajzfilmeket a *Večerníček* (*Esti mese*) című gyermekeknek szóló televíziós blokk részeként vetítették, Miler 5-7 perces hosszúságúra csökkentette az egyes epizódok időtartamát, hogy a kiskorúak figyelmét kifáradás nélkül képes legyen fenntartani.

A *Kisvakondnak* sikerült áttörnie a vasfüggönyt, és a népi demokratikus tábor bukása után is életképes maradt. A posztsztálinizmus csehszlovák változatának korában indult sorozatot sem a hatvanas évekbeli politikai erjedés, sem pedig az 1968-as szovjet invázió utáni husáki „normalizáció” nem viselte meg, de sikeresen túlélte a rendszerváltást is, és eltérő gazdasági feltételek között 2002-ig gyártották. (A rendező 2011-es halála után 2016-ban kínai koprodukciónban *A Kisvakond és a panda* címmel ugyan újabb 26 rész készült, ezeknek a kolonizált daraboknak azonban aligha van közükhöz Miler szelleméhez.) A túlélés egyik faktora alkalmasint az volt, hogy a *Kisvakond*-filmek már a hatvanas évektől is lényegében piaczgazdasági modell szerint készültek. A szinkronhang kiiktatása folytán a sorozat terjesztési köre világméretűvé bővült, és rést ütött a bipoláris világrendben. A béketáboron kívül az NSZK-tól Finnországon át Hollandiáig nyugaton is bemutatták, bár beszédes módon éppen az USA-ban nem tűzték műsorra. A kelet-nyugati határok átjárásának egyik legnyilvánvalóbb jele, hogy a hetvenes évektől a sorozat a nyugatnémet WDR televízióval együttműködve készült, és – mint azt Riika Palonkorpi kifejti – egyfajta munkamegosztás is kialakult, amennyiben az epizódokat nyugaton a nyugatnémetek terjesztették, míg keleten a csehszlovák állam. Ez a ko-



produkciónak 1990 után sem szakadt meg a WDR és a Bratři v triku stúdió között, sőt, miután Miler levédette a figurát, különféle árukapcsolásokkal (mesekönyvek, plüssállatok, hűtőmágnesek, poharak stb.) egészült ki. Miközben tehát ezek az animációk a Disney-rajzfilmek európai alternatíváját nyújtották, üzletpolitikájukat tekintve sok szempontból közel álltak a nagy amerikai stúdiók kapitalista logikájához.

KÖLCSÖNÖS SEGÍTSÉG TANÁCSA

Az alternatíva nem a kereskedelmi modellben, hanem vizuálisan, és különösen a történetépitésben mutatkozott meg. Zdeněk Miler egyedi stílust alakított ki mind a Disney-féle édeskés, mind pedig a testi erőszakra, a burleszkes gegekre hajazó Warner-féle stílussal szemben, de nem követte a UPA vagy a zágrábi animációs iskola karikatúraszzerű grafikáját sem. A *Kisvakond*-filmek látványvilága a háromdimenziós illúzió elutasításával és a mozgásfázisok számának csökkentésével emlékeztet ugyan a UPA-stílusra, de nem a modern grafika nyelvét beszéli. A többnyire statikus háttér előtt mozgó gömbölyded, mégis lapos, síkszerű figurák inkább a mesekönyv-illusztrációk tradíciójából táplálkoznak, a groteszk, leegyszerűsített modern animációs stílussal szemben pedig színgazdagok. Vagyis a sorozat két stílusparadigma kombinációja: a kerekded, színes formák a Disney-t idézik, a mozgásredukció és a síkszerű ábrázolásmód viszont a UPA-hoz teszi

„Nincs legyőzendő ellenfél”

(*Kisvakond és a televízió*)

hasonlatossá, anélkül, hogy annak paródiaszerű torzításait és epés humorát átvénné.

A cselekmény struktúrájában még inkább megfigyelhető az amerikai szabványoktól való

eltérés. Szemben azokkal a szerzőkkel, akik a Disney-stílus európai meghonosítását a jó főhős győzelmére épülő népmesékkel és klasszikus műmesékkel igyekeztek megvalósítani, Miler történetei kortárs mesék, melyekben nem puccos hintó, ólomkatona és rusztikus környezet, hanem rakéta, rágógumi vagy televízió játssza a főszerepet. A döntő különbség mégsem ebben, hanem az erőszakmentes konfliktustípusban rejlik. A domináns amerikai stúdiók rajzfilmjei általában aszimmetrikus bináris oppozícióra épülnek, amely szerint a narratíva a világ rendjének felborulásától a pozitív főhős győzelméig tart. Ezzel szemben a *Kisvakond*-filmek narratívája más logika mentén működik; itt általában nem személyek között alakul ki ellentét, senki nem gonosz, nincs legyőzendő ellenfél, és nincs csihi-puhi, fizikai erőszak sem. Tekintve, hogy a *Kisvakond*-epizódok ismeretterjesztő (edukációs) programként születtek, a konfliktusok a mindennapok tárgyival való találkozásból, az azokra való rácsodálkozásból fakadnak. Miler játékos formában tanítja gyermekközönségét, ahogyan Selma Lagerlöf is szórazottató módon mesélt a svéd tájokról a *Nils Holgerssonban*. Az edutainment ezen pedagógiai alapelve a cseh kultúrtörténetben Jan Amos Komenský

(latinosan: Comenius) játékos és látványorientált didaktikai módszereiben találja meg előzményeit.

A sorozat első epizódjában ez az el-
lenségét nélkülöző konfliktustípus, mely
aztán a többi filmre is érvényes marad,
világosan megfigyelhető. A *Kisvakond
nadrágja* eseménysora abból az egyszer-
rű, a gyerekközönség érzelmi azonosu-
lását elősegítő szituációból bontakozik
ki, hogy a főhős nem tudja hová tenni
rendkívül fontos kacatjait (biztosítótű,
szög, labda, spárga), ezért zsebes nadrá-
gra van szüksége. Miközben a kertészna-
drág elkészül, a film ellátja a textilgyártás
folyamatáról szóló oktatási funkcióját is.
A vakond segítségére vannak az erdő
és a rét állatai, akik a nadrágszövés egy-
egy munkafázisát reprezentálják: a béka
megázítja a lent, a gólya megtöri, a sün
gerebenezi, a pók fonalat készít belőle, a
hangyák szövetet szőnek, a rák kiszabja
a szövetet, végül a nádírgó megvarrja a
ruhát. A dramaturgiát nem a negatív és a
pozitív főhős ellentéte szervezi, hanem
a feladatmegoldás, melynek során az
állatok kölcsönös (gazdasági) segítséget
nyújtanak egymásnak.

Az agresszió és a gonosz hős mellőzé-
se azonban nem azt jelenti, hogy ez a vi-
lág idilli vagy infantilis volna. A *Kisvakond
és a születés* (1997) például rajzfilmben
tabudöntőgető módon, „optimális” per-
spektívából mutatja be a magzat világra
hozatalát. A diszkóbaesetekre reflektáló
A Kisvakond és a béka (2002) címet vise-
lő utolsó részben Krtek kis híján belehal
sérüléseibe. Barátai, a béka és az egér
táplálják és gyógyítják, ami a betegség-
ben szenvedő 81 éves Miler önvallo-
másaként, búcsújaként is értelmezhető.
A Kisvakond és a buldózer (1975) című
részben – visszatérő témaként – ottho-
nát a közlekedésfejlesztés fenyegeti, *A
Kisvakond és a rágógumiban* (1969) pe-
dig szemétkupacok lepik el a természe-
tet, és főhősünk szó szerint beleragad a
civilizációjába.

ÚJRAHASZNOSÍTÁS, ÖKOKATASZTRÓFÁK

A sorozat meséinek tekintélyes része
szerveződik urbanizációs és ökológi-
ai bonyodalmak köré. A természet és a
nagyvárosi civilizáció metszéspontján
játszódó epizódokban Miler nemcsak
a modern technikák működéséről
szolgált ismereteket, hanem azok
hátrányait is bemutatja. A *Kisvakond és
a kisasztal* (1963) a nagyvárosi nyüzsgés
tárháza, máshol útépités zavarja meg

a természet rendjét, megint máshol a
rágógumitól való megszabadulás a ci-
vilizációs hulladékok összegyűjtésének
allegóriája lesz. A természettel való ösz-
szeütközés problémáját talán legvilágo-
sabban a *Kisvakond és a hétvége* (1995)
című epizód tárgyalja, amely azért is sa-
játos eleme a korpusznak, mert a főhóst
kritikusan ábrázolja. A hétvégi kirándu-
lás során tópartra érkező Kisvakond lé-
nyegében a cseh magatartás jelképe, te-
kintve, hogy a természetjárás tipikusan
cseh időöltés, egyúttal pedig eszképi-
metafora. Főhősünk azonban az a fajta
turista, aki bömbölő tévéjével együtt a
civilizáció minden vívmányát igyekszik
magával cipelni. Ezért barátai, a nyúl és
az egér kiközösítik, elvégre a nyaralás
létoát számolja fel az ember (még ha
történetesen vakond is), ha a vadonban
ugyanazt a környezetet teremti újra,
mint otthonában. Miler sorozata nem
nézi le infantilis és giccses gügyögéssel
fiatal nézőközönségét, akik idill helyett
urbanizációs és ökológiai ártalmakkal
szembesülnek.

A városi létforma és a környezet-
szennyezés mellett a konfliktusok
második csoportját a talált tárgyak ké-
pezik, melyek működését a Kisvakond
alkalmazás közben fedezi fel, szinte
tankönyvszerűen illusztrálva a heuris-
tikus módszert. Ezt a tendenciát a cse-
heknél a *Kétfalkezesek (Kutáci /...A je to!
/ Pat a Mat)* című stop-motion bábsoro-
zat folytatta, melyben a két lúzer „sza-
ki” a problémáknak úgyszólván nem
konvencionális megoldását preferálja.
A Kisvakond számára a talált hulladé-
kok egyfajta kincsek, melyeknek vagy
elsajátítja a helyes használatmódját,
vagy pedig a megszokottól eltérően
hasznosítja újra őket. Előbbi altípus-
ra példa *A Kisvakond és a kisasztal*, ahol
főhős a dudu, az ablaktörő és más al-
katrészek funkcióival játszik, valamint
A Kisvakond, a festő (1972), amelyben
a mezőn talált színes festékekkel a
való világban teremt imaginárius bi-
rodalmat. Utóbbi alcsoportot pedig *A
Kisvakond és a gyufa* (1974) képviseli,
ahol a gyufásdoboznak ágyként, hinta-
ként és csónakként ad új rendeltetést,
míg máshol a matracot trambulinként,
az ernyőt léghajóként hasznosítja újra. A
humorforrás gyakran ezeknek a tárgyak-
nak az antropomorfizálásából származik,
A Kisvakond és a telefonban (1974) a
protagonista sállal köti át a telefonkagy-
lót, hogy az meg ne fázzon.

Szorosan összefügg az előbbivel a
harmadik konfliktuscsoport, amely a nai-
vításból, vagyis a dolgokra való rácsodál-
kozásból, az elesettségből és a veszély-
érzet kiiktatásából fakad. A *Kisvakond az
állatkertben* (1969) című rész komikumá-
nak alapját a méretkülönbség, az állatok-
hoz rendelt sztereotíp elvárások kijátszá-
sa adja: a fájós fogú oroszlánon a vakond
segít, így a nagy állat kerül passzív, míg a
kicsi aktív szerepbe.

SCHILLERI „NAIV”, HAVELI „APOLITIKA”

Mindez átvezet ahhoz a kérdéshez, mi-
szerint a Kisvakond-mesék egyik titka
minden bizonnyal a gyermeki szemlé-
letmódban rejlik. A legkisebb korosztályt
megszólító kulturális termékek tétje alig-
hanem abban áll, hogy mennyire tudnak
a néző oldaláról gondolkodni, képesek-e
belebújni a gyermekek bőrébe. A Kisva-
kond-filmek egyfajta iránytűt nyújtanak
a világ működéséhez, s ahogyan a lurkók,
a főhős sem érti kezdetben, hogy egyes
elhagyott tárgyak mire valók. Szintén a
gyermeki látásmódot tükrözi a beszéd-
hang minimalizálása, a nagy és a kicsi
ellentéte, az alsó látószög.

Ez a szemlélet sűrítetten mutatkozik
meg az egyik legkedvesebb epizódban,
A Kisvakond és a zöld csillagban (1969).
Itt a főszereplő tavaszi nagytakarítás
közben a földből egy fénylő, zöld tárgyat
ás ki, melyről azt képzei, hogy csillag.
Minthogy a csillagnak az égen a helye,
úgy gondolja, az a ragyogó valami le-
esett a helyéről. Barátai segítségével
megpróbálja visszaakasztani az égboltra,
ami aztán az antropomorfizált félhold
segítségével sikerül is neki (ez a motí-
vum a *Milliomos...*-t idézi, ahol a kislány
helyezi vissza a Napot az égre). Ahogyan
a Kisvakond, úgy a gyermek sem tudja
azt, aminek a film Millerrel összekacsintó
felnőtt közönsége tudatában van, vagy-
is hogy az a csillag valójában smaragd.
A főhős számára fel sem merül, hogy
ez a drágakő potenciális anyagi meg-
gazdagodást jelentő ékszer, számára ez
csak egy baráti segítségnyújtásra vágyó
égitest, amely neki érdek nélkül tetszik.
Miközben a limlomokat kincsként fogja
fel, számára a természeti kincs piaci ér-
telemében közömbös. A film a tárgynak
ebben a „kantianus” félreismerésében
élesen világít rá a gyermek és a felnőtt
gondolkodásmód különbségeire, ami
Friedrich Schiller *A naiv és a szentimentá-
lis költészetéről* című esztétikai írása segít-
ségével ragadható meg. Schiller szerint a

naiv ellentétben áll a műviséggel, maga a „csonkítatlan természet”, mely a gyermek attritívuma. Gondolatmenete alapján a nézői örömet a gyermeki Kisvakond tisztasága okozza, de ez egyúttal „a bennünk lakozó természetlenségre” is emlékeztet minket, amikor a zöld csillagot smaragdként szemléljük, mert így elveszett romlatlanságunk, ártatlanságunk elillanása fölött szomorkodhatunk. Amíg Schiller értelmében a Kisvakond a naivat képviseli (mivel „maga a természet”), addig Miler és felnőtt nézője a szentimentálist („keresi a természetet”), mert ami a naivban valóságosan volt jelen, az most már csak eszmeileg létezik.

A naiv (gyermeki) és a szentimentális (felnőtt) schilleri egymásra utaltsága összefügg azzal a kérdéssel, hogy a sorozat mennyiben reflektál az aktuális politikai és társadalmi viszonyokra. Látszólag mi sem áll távolabb a Kisvakond-meséktől, mint a politika, csak hogy a cseh nemzetfilozófiában – szemben a magyar patetikus heroizmussal – kulcsszerepet tölt be az „apolitikus politika”. Az apolitikusság Tomáš Masaryktól Jan Patočkán át Václav Havelig ívelő ethosza olyan politikai filozófiát és magatartást jelöl, amely a hagyományos politikai intézményeket megkerülve fejt ki látszólag politikamentes aktivitást. Innen nézve a Kisvakond-filmek korántsem csak a gyermekközönségnek szólnak.

Miler szereplői kicsik, bájosak, elesettek és földközeliak, ami a cseh emberközpontság ideo-

lójáját evokálja. A csehek és a humanitás szoros összefüggését Husz János és Comenius nyomdokain szintén Masaryk tette meg a nemzeti öntelmezés egyik fő alakzatának, hogy az „emberarcú szocializmus” kísérletét ne is említsem. A Kisvakond és barátai rendszerint általuk át nem látható nagy kihívásokkal találkoznak, melyekkel szemben tehetetlenek. Hol bulldózer fenyegeti természetközeli otthonukat, hol a szoc-reál panellakótelep terjeszkedése le is rombolja azt, mint *A Kisvakond a városban* (1982) című részben. Témává emelt kiszolgáltatottságuk a totalitárius rendszerrel szembeni védtelenség „apolitikus” metaforája, amely Havelnek *A hatalom nélküliek hatalmáról* szóló 1978-as koncepciójában találja meg párhuzamait. Havel a diktatúrák hazugságaival és egysoros gyűlöletkampányaival az „igazi élet” kicsi, „disszidens” (másként gondolkodó) közösségeit állítja szembe, ahol „a szolidaritás és testvériség eleven érzése válthatja fel” a „rítussá merevedett kapcsolatokat”. A Kisvakond az empátia ilyen, intézményi struktúrákon kívül álló, önszerveződő, parányi közösségét (Bibóval szólva: a „szabadság kis köreit”) hozza létre, mely rehabilitálja a bizalmat, az őszinteséget és a felelősségérzetet. Trnka 50-es évekbeli bábfilmjeinek érzelemközpontúsága éppígy jelentett apolitikus ellenállást a sztálinizmussal szemben. Imre Anikó éppen a *Kisvakond*dal példázva állítja szembe a kelet-európai

„Apolitikusan politizáló önvédelmi menekülés”
(Kisvakond és a bulldózer)

gyermekfilmek „kicsiségét” az amerikai filmek imperialista „nagyságával”, az emberközeli „kis” vakondot az embertelenül „nagy” dinoszauruszokkal (*Jurassic Park*). Mint írja, a dinoszauruszok szerepét Milernél a bulldózer, a környezet tömeges pusztításának eszközei töltik be, melyek a totalitárius rezsimet reprezentálják.

Ebben a politikafilozófiai kontextusban a sorozat ökológiai és urbanizációs próbatételei rögtön politikai allúziókkal itatódnak át. A Miler által teremtett alternatív univerzum, amely a való világgal mint a létezők legjobb-kával szemben jött létre, ellenpontja az embertelen diktatúrának. Havel a hatalom nélküliek ellenállási módja kapcsán alulról (a föld alól, ahol a vakond lakik) szerveződő „parallel struktúrákról” beszél, amely a magyar „második nyilvánosság” terminusával rokonítható. A Kisvakondnak és a vele szimbiózisban élő társainak természetes életközege az erdő, a mező, a tópart, szembeállítva a mechanizált, embertelenül nagy, lükte-tő metropolisz világával. Ezt az emberléptékű, képzeletbeli vidéki teret szüntelenül az ellenséges világ fenyegeti, hol az űrversenyre célozgató rakéta, hol a technológiai fejlődésre utaló televízió és a rádió, hol a környezetszennyezést jelző elhagyott tárgyak.

A Kisvakond és a bulldózer című epizódban a kertészkedő vakond útjelző táblákba botlik, majd egy félelmetes monstrum, a tankszerű exkavátor „augusztusi szovjet inváziója” dönti halomba a fenyőerdőt, és túrja fel a rétet, hogy utat építsen. Lakókörnyezetét a Kisvakondnak az útpépítést jelző karók áthelyezésével sikerül megvédenie, ami persze inkább önáltató illúzió. Nem nehéz ebben felismerni a *záhradka* (kiskert) cseh metaforáját, amely a saját territórium körbekerítésével az elfogadhatatlan világ kikeresztésére utal (lásd ennek magyar analógiájaként Babits Mihály *A gazda bekeríti házát* című versét). Előhívja ugyanakkor a cseh kultúrtörténetben szintén központi szerepet betöltő *chalupa* (vidéki kunyhó) eszképišta toposzát is, amely a világtól visszavonuló, attól elzárkózó, öntaltalmazó magatartást allegorizálja Hrabaltól Menzelig. A *Kisvakond* sorozat egésze is végső soron apolitikusan politizáló önvédelmi menekülés a totalitárius rendszer monstrumaitól. •

