

Orosz Márton

## Kommersz spektakulum vagy avantgárd utópia?

### Elfelejtett úttörők a magyar animáció hőskorából

A magyar animáció nemrég ünnepelte születésének százéves évfordulóját. A jubileum kitűnő alkalmat ad arra, hogy betekintést nyerjünk a médium itthon készült korai, a második világháború előtti kísérleteibe.<sup>1</sup> A rendelkezésre álló, az utókor számára a korszakból fennmaradt hiányos filmtermés ugyan nem teszi lehetővé egy konzisztens tipológia felállítását, bizonyos megállapításokat mégis megenged arra vonatkozóan, hogy áttekinthessük a filmtípus autonómmá válásának a folyamatát.

### Groteszk és karikatúra – a nyelvét kereső médium színre lép

Ahogy más országokban is, az animáció előzményét hazánkban szintén a *laterna magica*, az *ombres chinoises*, a *zootróp*, a *praxinoszkóp* és más trükkös, illúzió keltésére alkalmas kukucskalódobozok vagy spektakulumteremtő optikai berendezések jelentették.<sup>2</sup> Amikor a francia Émile Cohl 1908-ban elkészítette első rajzfilmjét, mintegy emlékeztetve a nézőt a középkorból megöröklött imaginárius szellemként vagy bizarr kísértetekként megjelenő figu-

rákra, művének a *Fantazmagória* (*Fantasmagorie*) címet adta. Korábban szintén a vásári mutatványosok kellei közé tartoztak azok az árnyékképek, amelyek Johann Kaspar Lavater ún. sziluettrajzoló gépének köszönhetően a 18. században forradalmasították a portré műfaját oly módon, hogy az arcképkészítést a populáris kultúra részévé téve egy olyan divatos reprodukív eljárást honosítottak meg, amely Bruno Latour kifejezésével élve mintegy *immutable mobiles*-lé lényegítette át az arcvonások pontos megőrzésére törekvő művészek és tudósok munkáját.<sup>3</sup>

Az emberi fiziognómia tipológiájának e képek alapján történő felállítása nem állt távol a karikatúrákban megjelenített lelki tartalmak vizsgálatától, valamint az olyan antropomorf, képzeletbeli figurák megalkotásától, amelyek Gertie-től, Winsor McCay zenére táncoló dinoszauruszától kezdve a Disney-filmek főhősein át napjaink közkedvelt animációs filmjeinek filmszereplőit mozi- és tévéfilmen vagy képregényként egyaránt nyomon követhető.

Papírból kivágott egyszerű figurák mozgatásából született az első cím szerint is ismert magyar animációs film, Kató-Kiszly (szül. Kizlingstein) István feltehetően már 1914-ben kigondolt, de csak 1915-ben megvalósított műve, a *Zsír Ódön*.<sup>4</sup> Ahogy a rendező második

1 A témáról a mai napig meglehetősen kevés összefoglaló irodalom létezik. Dizseri Eszter egy-egy jelentős alkotó életrajza köré csoportosított áttekintése máig alapvető forrásnak számít. (Dizseri Eszter: *És mégis mozog... Az animációs magyar mesterei. A kezdetek*. Budapest: Balassi, 2006). Jőmagam néhány éve a külföldre távozott magyar animátorok munkásságának bemutatásával igyekeztem átfogó képet adni a médium hazai szempontból legjelentősebb eredményeiről. (Orosz Márton: *Vissza a szülőföldre / Back to the Homeland. Világhíres és felfedezésre váró magyar származású művészek az animációs film korai történetében. / World Famous or Still to be Discovered Artists of Hungarian Origin in the Early Stages of Animated Film*. Kecskemét: Magyar Animáció Háza, 2011)

2 Magyarul, összefoglalóan ld.: Kolta Magdolna: *Képmutogatók. A fotografiai látás kultúrtörténete*. Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.

3 Latour, Bruno: Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands. In: Kuklick, Henrika (ed.): *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* vol. 6, 1986, p. 12.

4 Kruppka Andor: Nyilatkozat. Kruppka Andor válasza Polik Dezsőnek. *Vörös Film* (1919. július 26.) p. 4; ld. még: Castiglione

alkotása, a korban divatos műdal megfilmesítéseként készült és sramlialáfestéssel vetített *Káposzta Sári*, az előbbi sem lehetett több, mint egy vásári komédia vagy szórakoztató színpadi mutatvány. Címválasztása is kifejezetten a farsangi vígasságok ismert kellékét („zsír bödön”) kívánta felidézni a nézőben. Kató-Kiszly első munkái filmszkeccsként előadott ún. „megelevenedett kivágások” voltak.<sup>5</sup> Technikájukat tekintve átmenetet alkottak a rajz- és az árnyfilmek között, s az előszereplős árnyszínházak műsorát utánozták. A felvételek még nem trükkasztalon, az üveglap mögé helyezett fényforrás használatával készültek, ennek megfelelően azok nem árnyképként, hanem éppen fordítva, sötét háttér elé helyezték, a papír világosabb árnyalatú struktúráját megmutatva, a belőle kivágott alakok segítségével kerültek leforgatásra. A figurákat nem élőben mozgatták, hanem fázisonként, a figurák végtagjait irányító cérnaszálak segítségével nappali fénynél vették fel a budapesti Projektográf mozi tetőteraszán.<sup>6</sup> A módszerrel Kató-Kiszly és társa, Veres Gábor operatőr azokat a papírkivágásos eljárást használó kísérleteket folytatták, amelyek néhány évvel korábban az angol Charles Armstrong révén honosodtak meg az animációsfilm-készítésben. A művész operatőre 1919-ben Arany Ferenc lett. Neki volt köszönhető, hogy Kató-Kiszly későbbi, a Kruppka Filmlaboratóriumában készült munkái, például a *Rómeó és Júlia* (1921) vagy a *Bogárorfeum* (1932) már valódi árnyanimációkként születtek meg. Ez utóbbi, festett háttér előtt, több réteg mozgatásával létrehozott sziluettfilmek technikája sokkal kifinomultabb volt, a

figurák könnyedebb, lazább, optikailag cizelláltabb kontúrok közé voltak szorítva, s a velük létrehozott komplex jelenetek összhatásukban Lotte Reiniger az 1920-as években készült, a médiumot művészi rangra emelő alkotásaival voltak párhuzamba állíthatók.<sup>7</sup>

A nyelvét kereső rajzfilm az első időkben Magyarországon sem volt képes elszakadni a komédia és a kabaré műfajától. Az 1900 körüli képzőművészetben, színjátásban és irodalomban a „groteszk” mint műfaji megjelölés a csúnya és a rút 18. század közepén megfogalmazott pozitív kritikája ellenére még mindig negatív konnotációval bírt, s voltaképpen annak a tanácsalanságnak a tüneteit hordozta magában, amit a kor embere a modern civilizáció közegébe helyezett, a középkori vásárterek karneváli figuráira visszavezethető otromba és obszcén alakok láttán érzékelt. Friedrich Theodor Vischer az 1837-ben megjelent *Über das Erhabene und Komische* című értekezése volt az egyik első, amely a humort már költői tevékenységként írta le, a burleszk és a komédia legkifinomultabb formáját pedig a „fantasztikus groteszk” elnevezéssel, egy olyan műformaként illette, amelyben „az állatvilág emberi alakokkal keveredik, az élet az élettellel, az emberi test tagjait műszaki eszközök alkotják, az asztalok és a székek beszélnek”.<sup>8</sup> Karl Rosenkranz *Aesthetik der Hässlichen* című, 1853-ban megjelent könyvében is a komikussal kerültek párhuzamba a groteszk vonások. Az ő megközelítésében a csúnya a szép és a komikus között, félúton helyezkedik el, a karikatúra pedig a csúnyának, mint esztétikai kategóriának a csúcspontját jelenti.<sup>9</sup>

Henrik – Székely Sándor: *Filmlexikon*. Budapest: Mercantil, 1941. pp. 280–281; Kató István levele Vásárhelyi Istvánnak, Budapest, 1960. január 26. magántulajdon (Katónak ez a levele a kezdeti kísérletek idejét 1915 tavaszában jelölte meg, utalva arra, hogy filmes karrierje csak 1917/1918-ban kezdődött.) A rendelkezése álló források szerint Gábor Móric festőművész volt az első, aki hazánkban már az első világháború előtt, 1914. január 8-án rajzfilmek készítésére kapott megbízást. Ld.: Ábel Péter: Egy ember, aki a kezdet volt. *Pannonia Film Híradó* (1983. október) p. 34; Gábor Gusztáv: Ki találta fel a rajzfilmet? *Csongrád Megyei Hírlap* (1960. október 30) p. 6.

5 Vásárhelyi István: *Trükkfilm. Rajzfilm. Árnymű. Bábfilm*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1962. p. 62.

6 ibid.

7 Orosz Márton interjúja Kató Istvánnal, a művész fiával, 2008. augusztus 13-án.

8 Vischer, Friedrich Theodor: *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik* (1837). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. p. 204, idézi: Kort, Pamela: Grotesk: Eine andere Moderne, Grotesk! In: Kort, Pamela (ed): *130 Jahre Kunst der Frechheit*. München–Berlin–London–New York: Prestel, 2003. p. 16.

9 Rosenkranz, Karl: *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg: Bornträger, 1853.

Az először Párizsban a Grand Palais-ban 2006-ban megrendezett nagy sikerű *Egyszer volt az élet* című kiállítás szembesítette először a közönséget a populáris kultúra legismertebb ikonjaiként tisztelt Walt Disney-filmek „magas művészetből” származó ikonográfiai forrásaival. Maga a kiállítás valójában annak a Robin Allannek a kutatásait vette alapul, aki 1999-ben *Walt Disney and Europe* címmel publikált könyvében mutatta ki azokat a rejtett összefüggéseket, amelyeket a burbanki stúdióban készült rajzfilmek és elsősorban az európai 19. századi képzőművészet antik- illetve romantikarecepciója között megfigyelt.<sup>10</sup> Kimutatta, hogy a Disney Stúdió instrumentáriumában feltűnő allegóriák forrásvidéke a 19. század második felének mitologikus festészete által képviselt, az ember ösztönéletét ábrázoló témákban keresendő. Franz von Stuck, illetve Arnold Böcklin festményeinek a dionüszoszi élvezeteket, az érzéki gyönyört és a női csáberejtő hangúlyozó motívumaikkal a filmművészetben önálló műfajként jegyzett, de stílusosan több szálon is a képzőművészethez kapcsolódó rajzfilm tematikus és motívumtörténeti előzményeire hívta fel a figyelmet.<sup>11</sup> A Böcklin-recepció ez idő tájt valóban nem csak Fritz Lang és különösen Max Reinhardt filmjeiben, például *A boldogok szigetében* (*Die Insel der Seligen*, 1913) vagy a *Szentivánéji álomban* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935) éreztette hatását,<sup>12</sup> de az animáció területén is megjelent. Már jóval Disney előtt, a svéd Victor Bergdahl 1916 és 1922 között készült, a korban nagy népszerűségnek örvendő, Magyarországon egykorúan bemutatott rajzfilmsorozatának, a *Grogg kapitány kalandjainak* (*Kapten Groggs*

*underbara resa*) epizódjai között is feltűnnek a félig emberi, félig állati, fantasztikus és bizarr lények, gyakran közvetlenül utalva a festészetből kölcsönzött előképekre.<sup>13</sup> Talán ezeknek a század elején általánosan elterjedt előzményeknek a tükrében ír úgy a rajzfilmek szereplőiről Horkheimer és Adorno *A felvilágosodás dialektikájában*, mint akik a racionalizmussal szembenálló fantázia képviselői.<sup>14</sup>

Az előző századfordulón divatos politikai tárgyú élclapokban (*Borsszem Jankó*, *Üstökös*, *Fidibusz*, *Kakas Márton*, stb.) megjelent karikatúrák iránti általános kereslet, valamint a rajznak, illetve a grafikai technikának a művészek akadémiai képzésében való hangsúlyos szerepe áll annak a háttérben, hogy Magyarországon az animáción belül nem a báb-, hanem a rajzfilm vált egyeduralgódóvá. Ami a médiummal itthon folytatott korai kísérleteket összekötötte egymással, az az, hogy a filmek alkotói nemcsak kitűnő megfigyelőképességgel, de kivételes, virtuóz rajztudással is rendelkeztek az ábrázolandó személyek lelki karakterének megragadását illetően. Nem véletlen, hogy a rajzfilmkészítés előzményét a Wilhelm Busch által kifejlesztett, dinamikus narrációra épülő, képregényszerűen előadott karikatúrátípusban találjuk meg.<sup>15</sup> A szekvenciákba rendezett groteszk rajzok szolgálták forrásként a legkorábban készült egészestés animációnak tekintett argentin Quirino Cristiani 1917-ben készült szatírája, *Az apostol* (*El Apóstol*) számára is, mely leginkább mozgó politikai karikatúráként rekonstruálható.<sup>16</sup>

Az eredetileg festőművészeknek készülő és expresszionista filmdíszletek tervezőjeként ismertté vált Metzner

Ernő – akinek *Rendőrségi jelentés. Rajtaütés* (1928) című művét a mai napig a filmavantgárd egyik úttörő alkotásaként tartják számon – 1913-ban Korda Sándor *Mozi* című lapjának volt a munkatársa. A folyóirathoz készült címlapjai egyedi karikatúraillusztrációkként kerültek megfogalmazásra, mindig egy-egy aktuális témát figurázva ki. Metzner a német Szociáldemokrata Párt megrendelésére az animáció abszolút filmmel való kapcsolatát elmélyítő Oskar Fischinger berlini műtermében 1928-ban forgatott *Dein Schicksal* (*Sorsod*) című filmje, amelyben a neves plakátraajzoló-karikatúrista, Tuszkay Márton is dolgozott, szintén a groteszk esz-köztárát helyezte a mű daramurgájának a középpontjába. A *Mozi* című Korda-lap másik állandóan foglalkoztatott munkatársa Vértes Marcell volt. A szintén baloldali érzelmű grafikus 1919-ben a Tanácsköztársaság idején hetenként készített rajzos betéteket – többnyire kockázva felvett, politikai tartalmú élclapokat – az Est filmhíradó számára. Ezek közül néhány jelenet, például *A béke angyalának könnyhullatása* már valódi, J. Stuart Blackton 1906-ban született *Humorous and Funny Faces* (*Egy arc humoros változásai*) című művével analóg krétaanimációnak tekinthető, s egyben a legkorábbi Magyarországon fennmaradt trükkfilmkísérletnek.<sup>17</sup> Vértes magabiztos rajztudásának köszönhető, hogy az 1952-ben Gábor Zsazsa főszereplésével forgatott *Moulin Rouge* című filmben ő volt az, akinek a keze által újra életre keltek Henri Toulouse-Lautrec kompozíciói. Az élclap az 1915-ben az Iparművészeti Iskolát Helbing Ferenc tanítványaként a grafikai szakosztályon befejező Kató-Kiszly István munkásságában sem volt ismeretlen. 1919-ben Pán Józseffel együtt az Uher Filmgyár megbízására „kacagató zsáner” műfajában készült, Karinthy Frigyes és társai által írt „trükk-karikatúrák” tervezésébe

fogott, melyek közül az első epizódként *Burzsuj bácsi élete, kínjai és halála* került leforgatásra.<sup>18</sup>

A jellegzetes fiziognómiai jegyek megragadása a kitalált, parafrázelt vagy újragondolt mesék, történetek számára tervezett új figuratípusok megalkotásánál is fontos szempontnak bizonyult. Tervezésük eleinte nem egyéni invenció útján, hanem a már ismert típusok átvételével és átfogalmazásával történt. Valker István Polly Ági-filmjei, például az 1934-ben készült *Szepténc* Max Fleischer rajzfilmjeinek szereplőit, különösen a népszerű Betty Boop figuráját vette alapul, s igazából Balázs Béla ezzel egykorú, Alekszandr Ivanov és Pantyelejmon Szazonov *Tolvaj* című filmjéhez tervezett két alakja, Vászja és Pajti kutyus is az amerikai rajzfilm hagyományára, a Sullivan–Messmer-páros és Walt Disney korábbi műveire támaszkodott.<sup>19</sup> Magyarországon Kató-Kiszly István törekedett először arra, hogy saját kútforrásból származó, megfogalmazása szerint „egyénségeket” teremtsen.<sup>20</sup> Fantáziával teli alakokat vonultatott fel például a *Világjárók* című művében, mely *A hólyag, a szalmaszál és a tüzes üszök* című népmesét dolgozta fel.<sup>21</sup> Zsellér Lipót „Pingi” nevű pingvinje és „Rozmaring” nevű rozmára, melyek az *Ott, fenn északon* című amatőrfilmben nyertek megfogalmazást, illetve a Macskássy Gyula körül csoportosuló műteremben született reklámfilmek főhősei, legelőször az 1935-ös Diana sóborszesz-filmtervben megfogalmazott „Muki úr”, szintén minden korábbi hasonmást nélkülöző rajzfilm-individuumokként jelentek meg. A bábfilm területén Tóth Jenő és Búza István 1944-ben saját műtermükben, a Tünde Trükkfilmvállalatban készítették először olyan viaszbábukat (Harangozó Jancsi, Tuskó Szilveszter stb.),<sup>22</sup> melyek már minden olyan szükséges attribútummal rendelkeztek, amelyek a modern kori mesefilmhősöktől elvárhatók voltak.

10 Allan, Robin: *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, Bloomington: Indiana University Press, 1999.

11 Újabban a populáris kultúra is jegyzi a Disney-filmekben előforduló szabadkőműves szimbólumokat, illetve a bennük megfigyelhető képzőművészeti utalásrendszer. Dan Brown *A Da Vinci kód*ban (*The Da Vinci Code*) például Disney kis háleányát Georges de La Tour festményeivel hozta rokonságba.)

12 Huckvale, David: *Touchstones of Gothic Horror: A Film Genealogy of Eleven Motifs and Images*. Jefferson, N. C.: McFarland & Co., 2010. pp.114–115.

13 Crafton, Donald: *Before Mickey. The Animated Film 1898–1928*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1993 [eredetileg: Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1982] pp. 249–252.

14 Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*, Budapest: Atlantisz, 2011. p. 173.

15 Hofmann, Werner: *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Wien: Bru“der Rosenbaum, 1956. p. 48.

16 Bendazzi, Giannalberto: *Luomo che anticipò Disney. Il cinema d'animazione di Quirino Cristiani*. Latina: Tunuei, 2007.

17 Fleischer Mária: *A magyar animációs film útja. Rajz-, báb-, tárgymozgató-, kivágott síkfigurás-, árnyjáték-, stb. filmek*. Budapest, 1969 [kézirat, Budapest, Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, Könyvtár, ltsz. Ké 094/2], p. 19.

18 *Mozihét* (1919. október 9.) p. 13.

19 Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Palatinus: Budapest, 2005. p. 166 (Balázs Béla azokat a Félix macska és Osvald nyúl főszereplésével vetített rajzfilmeket illette „abszolút” elnevezéssel, amelyekben véleménye szerint a film adta lehetőségek a legjobban kiteljesednek.)

20 Feljegyzések és rajzok Kató-Kiszly István budapesti hagyatékában.

21 Vásárhelyi István, i. m., pp. 64–65.

22 Fahidy József: Furfangos viaszbábokkal készített trükkfilmet két magyar fiatalember. *Mozújság* (1944. április 12–18.) p. 8.

A magukat a grafikára visszavezető művészeti technikák és ábrázolási eszközök, így a karikatúra esetében is a legalapvetőbb rajzi elem, a vonal kapta a főszerepet. A stílus eszköz, hasonlóan a kompozíciót szimbolikus töltéssel felruházó ún. „arabeskhez”, mely a német romantika korában lett a szövegeket helyettesítő vizuális narráció eszköze,<sup>23</sup> a rajzfilmben is alapvető funkcióval bírt az egymás utáni képek, fázisok összeköttetésének megteremtésében. „A művészeknek szabályos görbékből, lendületes vagy kellemes hajlású vonalakkal kell a figurát és mozgását megkomponálnia”<sup>24</sup> – olvashatjuk Kálmán Viktor (Vasi) korabeli megfogalmazásában. A két háború közt dolgozó magyar rendezők – osztva a romantika művészeinek és az iparművészeti mozgalmakban tevékeny alkotóknak a vonallal kapcsolatos elképzelését – pszichológiai tartalmak közvetítésére alkalmas funkció hordozójaként tekintettek rá. Úgy gondolták, hogy a kezükben művészetpedagógiai, népnevelő feladatok betöltésére alkalmas eszköz válhat belőle. Szentül hittek abban, hogy a rajzfilm területén a vonal új képességekkel töltődött fel, mely által „az ízlést és [az] esztétikai kultúrát a legszélesebb körben terjesztheti”.<sup>25</sup>

Berlinben, a Bauhaus konkurenciájának számító iparművészeti magániskola, a Reimann-Schule hangosfilmszemináriumán az 1930-as évek elején a szegedi születésű festőnő, Kiss Vilma oktatta az animációsfilm-készítést.<sup>26</sup> A művész tanítási programjában kifejtette, hogy a trükkrajzoló munkája a karikatúrára kell, hogy épüljön, s ennek megfelelően a rajzfilmet készítő művészek is „különösen éles megfigyelőnek és humorral teli kritikusnak” kell lennie.<sup>27</sup> Megállapítása a korai rajzfilm alkotóinak körében általánosnak volt mondható. Kassovitz Félix alig egy évtizeddel későbbi elméleti írásában is azt olvashatjuk, hogy „a trükkfilm csak a torzítást ismeri, a groteszken elrajzoltat, a túlzottan mozgót.”<sup>28</sup> A jellem

helyes megragadása, a különböző embertípusok lélekállapotát a legjobban kifejező, pszichologizáló karakterek létrehozása mindazonáltal komoly feladatok elé állította az ábrázolás hitelességére törekvő naturalizmus, illetve az egyéniséget a kifejezés meggyőző ereje érdekében a végletekig stilizáló absztrakció között választásra kényszerülő animátorokat. Jóllehet, készültek az utóbbi tendenciát követő animációk is a korszakban (pl. Macskássy Gyula – Szénásy György: *A szerencsés flottás*, 1942), a dilemma a médium az 1950-es években az amerikai UPA Stúdió által kezdeményezett megújításáig alapvetően az előbbi javára dőlt el. Így történhetett, hogy a két említett művész, Kálmán Viktor (Vasi) és Kassovitz Félix közvetlenül a második világháború után közösen készült, a jellegzetes magyar rajzfilmfigura-típus megtervezésére irányuló kísérleteiben a sajátos nemzeti jegyekkel ékeskedő állatok (például a hörcsög) megszemélyesítését vették alapul.<sup>29</sup> Néhány évvel korábban hasonlóan járt el ifj. Tóth Jenő is, akinek rajzfilmfigurái, Matyi és Kati csibe a magyar folklórkörnyezetre átrított Disney-karakterekként nyertek megfogalmazást. Ez a tendencia a Disney-filmek hatása alól magukat csak részlegesen kivonó meserajzfilmekben (pl. Macskássy Gyula: *Erdei sportverseny*, 1952) élt tovább, majd az állami keretek között működő magyar animációban a karikatúrista Várnai Gyula 1960-ban való szerződtetésével töltődött fel – immár az absztrakció javára – új tartalommal.

## A Pygmalion-legenda mint az önreferencialitás tükre

Az animációs film akkor vált igazán érett és minden mástól független, önálló médiummá, amikor rátalált

arra a szuverén, egyedül a saját szempontrendszerének engedelmeskedő vizuális nyelvre, amellyel biztosítható különállását az összes többi olyan művészeti ágától, amelyek árnyékából előbújt. A korai trükkfilmek között külön csoportot alkotnak azok az egyedi ikonográfiai típusként értelmezhető alkotások, amelyek saját magukra, a médium nyelvére nemcsak technológiai, de ontológiai értelemben is megpróbálták visszautalni, mintegy tematizálva az animáció geneziséét. Ezek a művek a mozgóképpel előállítható trükkre nem a Georges Méliès-től megörökölt klasszikus értelemben vett *trompe l'œil*-ként tekintettek, ennél fogva a kísérletek sem a megtévesztő illuzionizmusra, a spektakulum létrehozására irányultak. Az animáció azonban lehetővé tette, hogy a feldolgozott történetek a médium törvényszerűségeinek engedelmeskedve elvonatkoztatott módon, filozófiai tanmese formájában legyenek előadva. Az ókori, Ovidiustól eredeztethető költeményt, ami azt beszéli el, hogy a főnőcsai Pygmalion szobrát, aki beleszeret saját művébe, hogyan keltik az imáját meghallgató istenek életre, a korai animációs film arra használta fel, hogy magára a filmes médium nyelvére utaljon vissza. Ez a fajta önreferencialitás már a biedermeier és a romantika festészetében közkedvelt témává vált (ld. pl. az ironikus zsánerképeket festő Joseph Danhauser *Komikus jelenet a műteremben* című vásznát 1829-ből), majd a motívum mediális reflexiójának megőrzésével, a Pygmalion-mítosszal kiegészülve az előző századforduló reklámművészetében tűnt fel (pl. Mosnar Yendis plakátján, New York, 1898).<sup>30</sup> Az animáció területén lényegében ugyanezt a típust örököltette át Otto Messmer és Pat Sullivan egyik animációja (*Monkeys with Magic [Bűvös majmok]*, 1925), ahol a festeni tanuló Félix macska vásznából egy, a kép alkotóját saját művébe kergető medve kel életre, mintegy metaforikusan válaszolva a médium elnevezésére. (Az *animatio* ige a latinban olyan cselekvést fejez ki, ami valamilyen élettelen dolog lélekkel való megtöltésére irányul.)

Talán nem meglepő, hogy az első teljes egészében fennmaradt magyar animációs film, a feltehetően 1929-ben készült *Pálcika Vitéz* című „pedagógiai mese” *mutatis mutandis* az ókori Pygmalion-történet modern kori leszármazottjának tekinthető. Itt a festményből kilépő figurába nem az őt létrehozó művész szeret bele, hanem a képet a lakásában a falra akasztó vásárló. A történetben felhasznált toposz, a reális és a virtuális világ határán zajló komikus jelenet a magyar animáció bölcsőjének tekinthető Műhelyben, Bortnyik Sándor magániskolájában is feldolgozásra került. Bortnyik az 1930-as évek elején kitalált rajzfilmje ugyanis egy groteszk kis történet lett volna, melynek egyik jelenetében egy festő saját vásznába mászott volna bele.<sup>31</sup> Az animációt önmagából, a szó etimológiai gyökereire visszavezethető formában értelmező médiaspecifikus alkotás, az első fennmaradt hazai bábfilmnek tekinthető *Aqua Vitae*, Vásárhelyi István 1940-ben készült szerzői animációja az élet vizének receptjét megtaláló és a halottat feltámasztó tudós moralizáló felhangú elbeszélésével szintén egy teremtésmítoszt dolgozott fel. A médium nyelvére utaló önreflexivitás jelent meg az első magyar amatőr rajzfilmként számon tartott munkában is. Zsellér Lipót 1933-ban született alkotása, az *Egy megbolondult ceruza garázdálkodásai* megelőlegezte Macskássy Gyula 1960-ban készült kultuszfilmjét, *A ceruza és a radírt*, mely szintén a rajzművészet attribútumainak állított emléket oly módon, hogy egyúttal az animáció nyelvét értelmező filozófiai szkeccsként is lehetett tekinteni rá.<sup>32</sup>

## A képzőművészeti animáció és a népmese

Tekintettel arra, hogy az első időkben az animáció területén dolgozók szinte kizárólag képzőművészek voltak, olyan alkotók, akiket saját képeik időbeli szekvenciába

23 Busch, Werner: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Mann, 1985. p. 44.

24 Kálmán Viktor: *A rajzfilm és a vonal. Fáklya* (1937. december) p. 18.

25 ibid.

26 Aus dem Trickfilm-Atelier. Der Schule Reimann. Lehrer: W. v. Kish und K. Ratzel. *Form und Farbe* 17 (1932) nos. 10–11. p. 162.

27 Kish, Vilma von: *Trickfilm und Karikatur. Form und Farbe* 18 (1933) no.2. pp. 36–38.

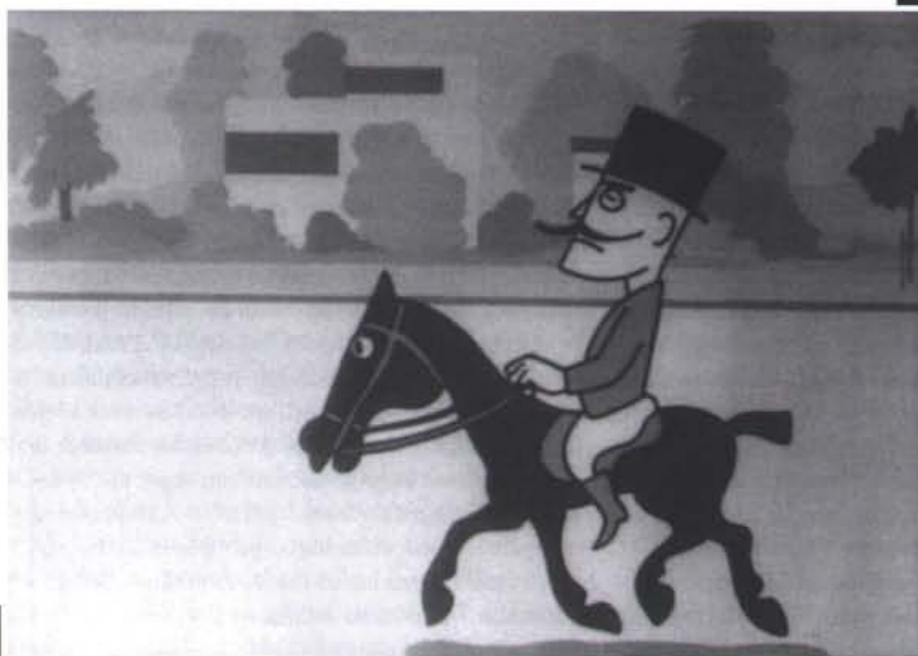
28 Ld.: „Hogyan készült a trükkfilm?” című gépirat, Kassowitz Félix párizsi hagyatékában.

29 Antal Gábor: *Miért nincs magyar trükkfilm? Moziélet* (1946. október 19.) o. n.

30 Müller-Brockmann, Josef – Yoshikawa, Shizuko: *Geschichte des Plakates. Histoire de l'affiche. History of the Poster*. Zürich: ABC Verlag, 1971. p. 66, 48. kép

31 Bálint György: *Miki és társai. Plakát* 1 (1933) no. 2. p. 12.

32 Vásárhelyi, p. 65.



Mr. Pipe rettenetes éjszakája

rendezésének az igénye motivált, a „képzőművészeti animáció”<sup>33</sup> terminus is jelentős múltra tekint vissza. A német „abszolút film” és a francia „integrál mozi” az 1920-as évek közepén megfogalmazott eredményeit a magyar mozgóképkultúra is hamar magáévá tette. Az 1926-ban az első magyar kísérleti filmet megalkotó költő-újságíró, a kalandos életű, tisztázatlan körülmények között elhunyt Gerő György is a nemzetközi avantgárd képzőművészet fősodrába tartozó körrel, többek között Kassák Lajossal, Moholy-Nagy Lászlóval, Pán Imrével, Kádár Bélával, de ugyanakkor Hans Arppal is kapcsolatban állt.<sup>34</sup> Fernand Léger és Dudley Murphy *Mechanikus ballettjével* (*Ballet mécanique*) rokon, csak részleteiben ismert filmjében az a Bortnyik Sándor látta el tanácsokkal, aki külföldi emigrációjából

éppen akkoriban hazatérve a weimari Bauhaus törszomszédságában sajátította el az egyetemes konstruktivizmus funkcionális eszközökkel dolgozó tárgyilagos stílusát. A filmből megmaradt részletek tanúsága szerint Bortnyik a vándormaszkos eljárással készült animációs betétek felvételében lehetett Gerő segítségére. A jelenetek formailag a geometrikus absztrakcióban gyökereztek, és Viking Eggeling, Hans Richter, illetve Walter Ruttmann vertikális-diagonális szimfóniáit idézték fel,<sup>35</sup> és egyúttal a Bauhaus jazz-zenekarát vezető Weininger Andor építésznek 1922 és 1923 fordulóján készült 24 jelenetből álló rajzszorozatát, melyet egy nonfiguratív film vázaként képzelt el.<sup>36</sup>

Egészen más töről fakadnak a Bauhaus programját a magyar viszonyokra adaptáló, Bortnyik Sándor vezette

magániskola, a Nagymező utcai Műhelyben néhány évvel később, 1930 körül elkezdett animációsfilm-kísérletek. A művészetoktatás alternatív alapokra helyezett reformpedagógiai modellje a teljes ember kinevelését, az ember és a természet között megbomlott egyensúly visszaállítását, valamint a kultúra egyetemes, nemzetek feletti gyökereihez való visszatérést tekintette feladatának. A modernizmus társadalomkritikai meggyőződésében fontos érvnek számított a művészet ősforrásához való visszatérés, mely a 20. század elejétől kezdve együtt járt az etnográfiai és szociológiai kutatások megindulásával. A bartóki-kodályi program a népdalban találta meg az új zene megszületéséhez szükséges alapokat, a rajzfilmmel kísérletező képzőművészek pedig ezzel analóg módon egy olyan „képköltészetet” kívántak teremteni, ami lényegében a népdalgyűjtőkével azonos forrásokra hivatkozott. Érdeemes figyelni arra, hogy a népmesék kutatása, a belőlük származó elemek átvétele és újrafogalmazása, valamint a fiktív népmesei környezetre átirított történetek megalkotása milyen jelentős szereppel bírt a vizuális kultúra szerepének újragondolásában tevékeny Bortnyik Sándor programjában. Lényegében az ő kezdeményezése öröklődött tovább a Macskássy-stáb, illetve a belőle kinövő Kassovitz-Kálmán Viktor-duó munkáiban, a *Ludas Matyi*, a *János vitéz* vagy éppen a Kodály zenéjére épülő *Háry János* rajzfilmes adaptációiban.<sup>37</sup>

Bortnyik Sándor az animáció területén folytatott, de befejezetlenül maradt kísérleteiből a művész által több évtizeddel később rekonstruált *Mr. Pipe rettenetes éjszakája* című filmje mintegy tablóját adja az 1930 körüli Magyarországon a médiumban rejlő formai és tartalmi lehetőségeknek. Az alkotásból a médium

nyelvében használt korai dramaturgiai fogások is kiolvashatók voltak. Az avantgárd film eszköztárából a montázs helyét a rajzolt, tárgyanimált és a natúrban felvett képsorok kapcsolatát megteremtő újszerű vágások vették át, a kamera unortodox használatával létrehozott optikai trükköket pedig az egyes figurák méretbeli léptéke közötti átmenetet biztosító sajátos metamorfózis helyettesítette. Az 1931 és 1934 között készült, öt-hat különböző, egymástól független történetek elkészítésében az a Halász János volt Bortnyik segítségére, aki később John Halas névvel az első brit egészestés animáció, az *Animal Farm* rendezője lett. A témájukat, stílusukat és technikájukat tekintve is önálló epizódokból álló, jelen formájában leginkább egy szurreális montázsra emlékeztető *Mr. Pipe rettenetes éjszakája* című összeállításban szereplő történetekhez Bortnyik vázolta fel a kulcsrajzokat, Halász munkája pedig a fázisolásból, valamint a figurák kifestéséből állt.<sup>38</sup> A jelenetekhez tartozó háttereket Bortnyik felesége, Zoltán Klára festette.<sup>39</sup> Az első történet „tojás előtt totyogó csirkék rajzolásából állt”.<sup>40</sup> A *Királyfi és a Hattyútündér* című népmese-feldolgozás egyik zárójelenete éppen ezt a témát dolgozta fel – a két mesefigura lakodalmán „a kis csibék is elropják a csárdást”.<sup>41</sup> Kétségtelen, hogy Bortnyik 1931 decemberében első rajzfilmjének, a „népmesék királyfiának, egy ködmönös, csizmás parasztkirályfinak”<sup>42</sup> – vagyis a *János vitéznek* – a befejezésén dolgozott. Az utókor számára egyetlen példányban (ún. „nullkópiában”) megőrzött kísérletek arról tanúskodnak, hogy Bortnyik és tanítványai fantáziáját minden olyan fiktív vagy létező történet megragadta, amelyet felhasználhattak a mozgás helyes leképzésének tanulmányozásához. A filmre vitt sztorik között a népmeséken kívül meg-

33 Starr, Cecile: Fine Art Animation. In: Solomon, Charles (ed.): *The Art of the Animated Image. An Anthology*. Los Angeles: American Film Institute, 1987. pp. 67–71.

34 Orosz Márton: *Éltre kelt (film)kísérletek. Az avantgárd első mozija / (Film) Experiments Brought to Life. The First Cinema of the Avant-Garde*. A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2014/5, Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2014. pp. 2–4.

35 Gerő György: Film. Film. Film. *Dokumentum* (1927. január) pp. 17–24.

36 *Vázlat egy 24 szekvenciából álló absztrakt filmhez* (1922/1923, ceruza és tus papíron, 158x194 mm, későbbi jelzéssel); *Vázlatok egy absztrakt filmhez és a Mechanikus Színpadi Revühöz* (1923, ceruza négyzetárcsós perforált szelű papíron, 120x152 mm, későbbi jelzéssel) Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum: Kolumba – Kunstmuseum des Erzbistums Köln, ltsz. 1998/0034; ltsz. 1998/0035.

37 Orosz Márton: „Alkalmazott filmdráma” – Reklámfilmek a Macskássy-műhelyben. In: Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton (szerk.): *Macskássy Gyula. Animációsfilm-rendező. Tervezőgrafikus. A magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. Budakeszi: Utisz Grafikai Stúdió – Budapest: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, 2013. pp. 38–39.

38 Bortnyik Sándor filmet csinál. *Délbáb* (1931. december 5.) pp. 26–28.

39 John Canemaker interjúja John Halasszal 1979. november 5-én, ld.: Halas, Vivien – Wells, Paul: *Halas and Batchelor Cartoons. An Animated History*, London: Southbank, 2006.

40 Halász visszaemlékezése szerint Bortnyik három forgatókönyvet is készített a „táncoló csirkék” témára. (M. Tóth Géza John Halasszal készített riportja alapján. Magnetofonfelvétel. London, 1994. április 20.)

41 Bortnyik Sándor filmet csinál. i. m. p. 27.

42 ibid.

találhatók voltak a rajzzal és bábanimációval megoldott különböző helyzetkomikumok, egy szerelmi és egy detektívtörténet, sőt a Bortnyik egyéni invenciója alapján születő *Egy lélek története* című fikatív népmese mozgóképre átirított változata is.<sup>43</sup> Hamar belátták azonban, hogy az animációs filmek elkészítése rengeteg munkát igényel, és befejezésükhöz egy összehangolt, nagy létszámú, kellő gyakorlattal rendelkező stáb szükségeltetik. A kudarcot megsejtve annyi önirónia még volt bennük, hogy a film egyik feliratos inzertjét a következő szöveggel lássák el: „Verzeihen Sie Herr Direktor, ich bin ein stellungsloser Artist.” [„Bocsásson meg igazgató úr, én egy állás nélküli művész vagyok.”]

### A hang, a szín és a képmező – technikai fineszek a (trükk)filmipar megújításában

Az első teljes egészében megmaradt, név szerint is ismert alkotóhoz köthető magyar animációs filmet Szegedi Szűts István készítette. Az 1933-ban készült *Légi titánok*. *Kollektív madárrapszódia* című alkotás az első magyar hangosfilmek között említendő, s feltehetően a legelső hazánkban született hangos animáció volt. A Csongrádról származó, Kassák Lajos környezetéből induló grafikusművész, Szegedi Szűts István a Képzőművészek Új Társaságának tagjaként 1930 körül kezdett el animációkészítéssel foglalkozni. Rajzolt és papírkivágásos technikát egyaránt használó filmjéhez 1931-ben Berlinben fogott hozzá. A tízennégyezer rajzból álló emberfeletti munkát a Magyar Film Iroda igazgatójának, Taubinger Zoltánnak

a támogatásával tudta befejezni.<sup>44</sup> A Nagymező utcai Radius Filmszínházban 1934-ben bemutatott, szintén „rajzos, hangos” technikájú, de csak leírásból ismert reklámfilmje ugyan már elnyerte egyes kritikusok tetszését,<sup>45</sup> a művész csaknem kilenc perc hosszúságú szerzői animációja, a *Légi titánok* mégsem hozta meg számára az elismerést. Szegedi Szűts ugyanis „[a] kész filmet nem tudta eladni Budapesten”.<sup>46</sup> Az animáció fogadtatásának sikertelensége állt annak hátterében, hogy a magyar művész Londonba költözött és ott próbált rajzfilmes karriert befutni. Jellemző, hogy a *Légi titánok* egyetlen előkerült példánya a film egykori angliai terjesztésében érdekelt, és azt a londoni Academy Theatre műsorára tűző The Film Society Britain tulajdonában maradt meg. Maga a kópia néhány évvel ezelőtt a British Film Institute (BFI) egyik raktárából, születése után nyolcvan évvel került elő.<sup>47</sup> Amit ismerünk belőle, azonban nem a teljes változat. A filmet vetítésre engedélyező szigorú és sötét cenzor ugyanis kivágatta a madarak hálósobájában játszódó hosszú jelenetet egyedül amiatt, mert nem találta helyénvalónak, hogy a benne szereplő tárgyak között egy ágytál is helyet kapott.<sup>48</sup> Szakmai körökben azonban a film pozitív kritikában részesült. Az animációs film iránti elkötelezettségének köszönhető, hogy Szegedi Szűtsnek végül sikerült megvetnie a lábát Angliában. Már 1936-ban egy versenyképes, London központtal felállítani kívánt európai rajzfilmiparról álmodozott, melyet alkalmasnak vélt Walt Disney hegemoniájának a megtörésére.<sup>49</sup> Ha ezek az elképzelései nem is váltak valóra és később rajzfilmesként sem sikerült befutnia, néhány év alatt jól ismert, megbecsült grafikus vált belőle. Feltételezhető, hogy a szigetországban további rajzfilmek készítésére is kapott megbízást, a korabeli angol filmtörténet ugyanis többes

43 Bortnyik Sándor: *Egy lélek története*. 1931 (Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. E.79.80/1–19; tus, fedőfehér, egyenként 193x143 mm)

44 A. D. H.: Szegedi Szűts István, a Dévaványán is jól ismert rajtanár megállította a Miki egér filmek karrierjét. Szűts Pál községi mérnök bátyja az angol trükkfilmgyártás élén. *Dévaványai Hírlap* (1934. január 21.) p. 4.

45 Mozi híradó. *Budapesti Hírlap* (1934. szeptember 16.) p. 22.

46 Gömör Béla: *Szegedi Szűts István. Egy elfeledett emigráns művész*. Budapest: GMR, 2014. p. 39.

47 Orosz Márton: *Életre kelt (film)kísérletek*. p. 6

48 Meetings and Acquaintances. Szegedi Szűts. *World Film News* (1936. augusztus) p. 7.

49 Szegedi Szűts. *The Man They Miss*. *World Film News* (1936. szeptember) p. 33.



Légi titánok

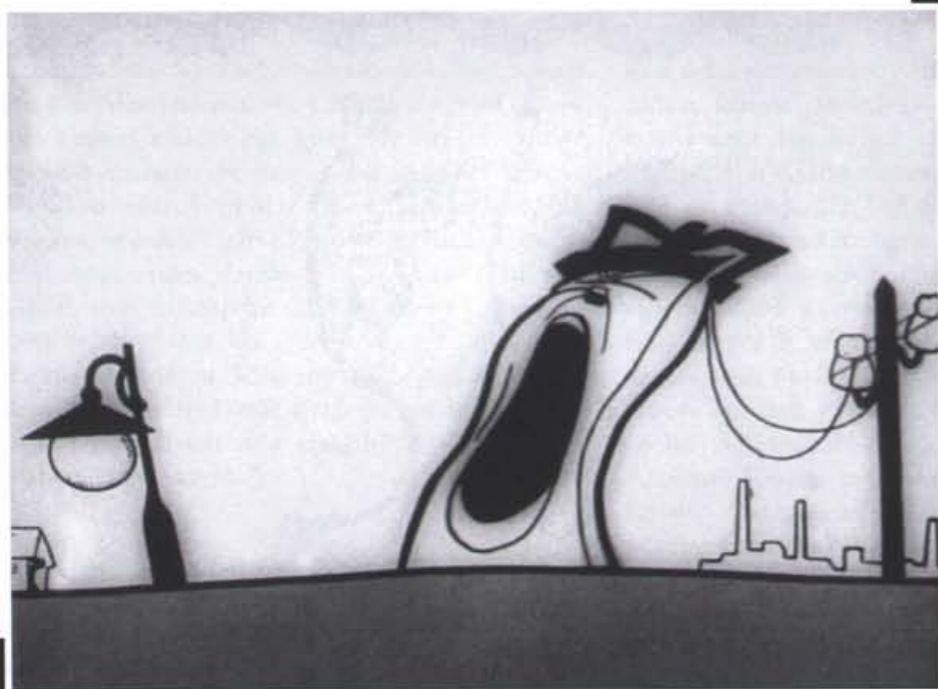
számban emlékezik meg az általa készített munkákról. „A magyar művész (...) rajzfilmjei, noha élő állatokról és fákról szólnak, túlságosan takarékos vonalakkal vannak megrajzolva, ezért gyakran leegyszerűsödnek és nonfiguratív mintázatokká alakulnak át.”<sup>50</sup>

A *Légi Titánok* című filmben a vonalak és más grafikai elemek szabad, asszociatív játékát a rajzfilm speciális zörejeket is használó zenéje tette igazán éterivé, kiemelve az egyes képsoroknak a figurativitástól gyakran elrugaszkodó, absztrakt hatását. Az animáció újdonsága ugyanis abban állt, hogy az elkészült művet már nem zenei kísérettel vetítették, mint a korban még a filmek jó részét, hanem hangosfilm lévén a filmtekercs már tartalmazta a bal oldali perforáció mellett a hangsávot a hozzá írt zenével. Partitúráját a neves komponista, a háború után nemcsak operettjeiről, de filmzenéiről is elhíresült Ránki György (ekkor még Reiss vezetéknevvel) szerezte, s ez egy újabb réteggel gazdagította a mozgalmas alkotást. A benne többször visszatérő harsány dallam egy egységes, külön darabként később *Mutatványosok*

címen vált ismertté, egyik középballama pedig a zeneszerző *Pomádé király új ruhája* című vígoperájának egyik áriájában is felhasználásra került. A jazzból vett elemekkel és divertimentoszerű kompozíciókkal gazdagított, alapvetően a scherzo és a magyar népdal keverékéből összeálló eklektikus zene Szegedi Szűts képes forgatókönyvének az aljára rajzolt kotta segítségével, a képkockasorszámok idősjára vetítve, a muzikusok által is olvasható formában lett megfogalmazva.<sup>51</sup> A zene felvételénél Pulvári Károly, a Magyar Film Iroda megbízásából kifejlesztett korai hangfelvevőrendszerét használták. A némafilmes korszak után készült korai magyar hangosfilmekhez hasonlóan vágást vagy hangkeverést nem alkalmaztak, a kulcsrajzok zenei kísérete, illetve hangeffektusa (melyet akkoriban még a zene nyelvén, például egy üstdob megütésével fejeztek ki) már felvételkor szinkronba került a filmmel. A zenének és a zörejeknek a képen látható eseményekkel való összefüggését, melynek eredete a rajzfilmben használt kísérletekben keresendő, máig őrzi a „Mickey Mousing” kifejezés,

50 Spottiswoode, Raymond: *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1950. p. 299.

51 Ránki András szíves közlése alapján.



Tolvaj

mely már az 1940-es években a technikára utaló szakszargonná vált.<sup>52</sup>

Egészen más funkcióval bírt a zörejekből álló, illetve a már nem hangszerre játszó muzikusok által játszott, hanem emulált hangokból, mesterségesen előállított zene Balázs Béla filmesztétikájában.<sup>53</sup> A moszkvai Ivoszműteremben 1934-ben készült *Tolvaj*-ban az animáció forgatókönyvét író Balázs Béla valójában azokba a Nyikolaj Voinov által vezetett kísérletekbe kapcsolódott be, amelyek a hangok ábrázolási lehetőségeit kutató Rudolf Pfenninger „hangzó kézírásnak” (tönende Handschrift) nevezett kutatásaihoz hasonlóan a fényhang amplitúdóját grafikai jelként kezdték értelmezni. Balázs és társai „rajzos papírhangnak” nevezett szintetikus, a Nivoton nevű protosintetizátorral előállított zenéje valóban abszolútnak tűnt abban az értelemben, hogy a világ absztrakt képét közvetítő animációhoz hasonlóan az alkotók a zenét is megpróbálták hozzástilizálni az egyes képekhez. Amit a néma-

film korában az elferdített, eltorzított képi világot közvetítő expresszionista díszletek és a felismerhetetlenségig maszkírozott arcok töltötték be, azt a hangosfilm korában Balázs esztétikájában a stilizált rajzokból álló, absztrakt hangeffektusokkal szinkronizált rajzfilm helyettesítette. Az optikai úton előállított fényhang számára az egyes hangmagasságokkal megfeleltetett „fésűket” tekercsképeikre pingálók mérnökök ráadásul a látás és a hallás totális szinesztéziájának megvalósítása érdekében egy pillanatra maguk is rajzolóká, festőkké, animátorokká kellett, hogy váljanak.

Nem járunk messze az igazságtól, ha azt állítjuk, hogy a háború előtt csak nagyon kevesen értettek Magyarországon az animációhoz. Alig akadt olyasvalaki, aki hiteles módon tudta volna megteremteni a mozgás illúzióját a mozivászonon. Még egy évtizeddel később, az 1940-es évek elején is a megfelelő technikai tudás hiánya volt az, ami Jaschik Álmos nagyszabású filmterveinek a megvalósulásához vezetett.<sup>54</sup> Meglepő

52 Jones, Chuck: Music and the Animated Cartoon. *Hollywood Quarterly* 1 (1945–1946) no. 4. pp. 364–370.

53 Geréb Anna: Vászka és a tolvaj disznók. Balázs Béla moszkvai filmkísérletei a rajzolt kép és a rajzolt hang összjátékával. *Ex Symposion* 18 (2010) no. 71. pp. 24–28.

54 M. Tóth Géza: Jaschik Álmos, az animációsfilm-tervező. In: Prékopa Ágnes (szerk.): *Jaschik Álmos. A művész és pedagógus.*

tehát, hogy a médium nyelvét autodidakta módon elsajátító Szegedi Szűts István grafikusművész kísérletei nemzetközi mércével mérve is kiemelkedő kvalitásúak. Be kell ismerni ugyanakkor, hogy a mozgás törvényszerűségeivel és ábrázolásával kapcsolatos dilemmák viszonylag korán megjelentek a magyar művészeti oktatásban. Székely Bertalan festőművész lómozgástanulmányai már a 19. század végén részévé váltak a budapesti Képzőművészeti Főiskola tanóráinak.<sup>55</sup> A rajzfilmkészítés fortélyait a korban Edwin George Lutz először 1920-ban kiadott *Animated Cartoons* című könyvéből lehetett elsajátítani, melyet a szerző „vizuális instrukcióként” ajánlott a rajzok mozgásba rendezésével próbálkozó művészek figyelmébe.<sup>56</sup> Tisztázandó kérdés marad, hogy a mozgás anatómiáját vizsgáló kutatások miként épültek be a budapesti Iparművészeti Iskola kurzusainak a programjába. Az 1920-as évek közepén Kaesz Gyula bútorkészítő osztályának két évfolyamtársa,<sup>57</sup> Marczincsák Gyula György és Szénásy György ugyanis a rajz- és a bábfilm megújításában egymástól függetlenül is elévülhetetlen érdemeket szereztek maguknak. Az utóbbi Macskássy Gyula az Astorián működő műtermében készült reklámfilmekben, többek között az első név szerint is ismert magyar bábfigura, „Lepke úr”<sup>58</sup> alakjának a megtervezésével, Marczincsák pedig a George Pal nevet felvéve nemzetközi viszonylatban is, Pál-Dollnak<sup>59</sup> (1940-től Puppetoonsnak) nevezett, cserélhető, festett faalkatrészekből álló rendszerre épülő eljárásával, mely az 1930-as évek

közepén forradalmasította a tárgyanimált bábfilmek készítését. Marczincsák, a ceglédi születésű fiatalember 1929-ben a babelsbergi UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) filmvállalathoz szegődött, Wolfgang Kaskelinével együtt kezdett el dolgozni és rövid időn belül az újonnan létesített trükkrajzoló-műterem vezetője, ún. „Chef-Trickzeichner” lett belőle. 1932-ben egy Paul Wittke nevű üzletember tőkéséből a berlini Nürnberghausban alapított saját stúdiót.<sup>60</sup> Ekkor tervezte meg a korban népszerű két rajzfilmfigurát, Habakukot és Kollegát.<sup>61</sup> Itt született meg első tárgyanimált egyedi trükkfilmje, a *Mitternacht (Éjjél)* is. Ez utóbbit a kölni Oberst dohánygyár megrendelésére a Levante Film közvetítésével megvalósult *Ein Gang durch die moderne Oberst-Fabrik (Egy séta a modern Oberstgyárban)* című ún. „ismeretterjesztő reklámfilm” jeleneteinek az újrafelhasználásával forgatta le. Az animáció készítése, melyet már 1931 végén el kellett, hogy kezdjen, öt hónapig tartott.<sup>62</sup>

Az eredetileg kilenc perc hosszúságú film elején egy antropomorf külsejű dohánylevél szólította meg a nézőt, beavatva őt a rajzolt és tárgyanimált technikát egyaránt használó jelenetekben ábrázolt cigarettagyártás folyamatába. A dohány feldolgozását dokumentatív jellegű, natúrfilmként bevágott képsorok tették életközeli. A cigarettásdobozok előtt több oszlopban masírozó, s felettesük (Oberst = ezredes) utasításait követő, egyéni vonásokkal ellátott cigarettaszálak megoldásával a magyar művész egy olyan szellemes és kifejező képi to-

Budapest: Noran, 2002. pp. 151–162.

55 Szőke Annamária: »Lassított lónézés«. Székely Bertalan mozgástanulmányai. In: Szőke Annamária – Beke László (szerk.): *Székely Bertalan mozgástanulmányai.* Magyar Képzőművészeti Főiskola–Balassi Kiadó–Tartóshullám, 1992. pp. 5–33, 102–106.

56 Lutz, E.[dwin] G.[eorge]: *Animated Cartoons. How They Are Made. Their Origin and Development.* London: Chapman, 1920. pp. x–xi.

57 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Levéltár, Anyakönyvek, Lt. 6/a 29. kötet, 42. szám és Lt. 6/b 23. kötet, 193. szám.

58 Ráthonyi János: Lepkeúrfy országában, ahol nyolc ember egy hétig dolgozik, hogy Hamupipőke felemelje a karját. *Esti Újság* (1940. január 18.) p. 7.

59 Agde, Günter: *Flimmemde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897.* Berlin: Neue Berlin, 1998. p. 88.

60 *Die Reklame. Zeitschrift des Deutschen Reklame-Verbandes E. V., Sonderheft: Film und Funk* (1932. szeptember 2.) p. 7.

61 Így készül a hangos trükkfilm az európai Mikiről, Habakukról. *Színházi Élet* (1932. április) pp. 42–43.

62 George Pál [Palstudio] levele Paul Kohnernek, Eindhoven, 1936. július 15. Berlin, Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv, ltsz. 4.3-88/14-6; A film korabeli cenzúralapja a 31391-es számon szerepel, és 1932. április 12-én kapta meg a nyilvános vetítésre az engedélyt. Népszerűségére jellemző, hogy 1935-ben, amikor a Német Birodalomban új filmtörvények léptek életbe, meghosszabbították a bemutatását lehetővé tevő engedélyt.

poszt teremtett, mely új iskolát hozott létre az animáció történetében. Két évvel később Oskar Fischinger híres cigarettareklámja a *Muratti greift ein* (*Muratti közbelép*, 1934) ugyanezt az ikonográfiai típust fejlesztette tovább.<sup>63</sup> Animációtörténeti szempontból emiatt is tekinthető kiváltképpen jelentős leletnek az *Ein Gang durch die moderne Oberst-Fabrik*ról ez idáig egyetlen létező, 2010-ben megtalált, súlyos vízkárokat szenvedett nitrofilmkópia, melynek restaurálása 2012-ben fejeződött be. A benne felhasznált képi megoldások média-filozófiai szempontból is relevánsak. Marczincsák ugyanis nemcsak a hirdetett termék előállításán fáradozó szakmájával, de saját munkájával, a trükkfilmgyártásban használt technikai lehetőségek eszköztárával is megkívánta ismertetni a nézőt. Külön felirattal jelezte ugyanis, hogy a filmen látható egyes műveletek gyorsított vagy lassított módon adják-e vissza a történéseket.

Marczincsák (ekkor már George Pal néven) németországi karrierje nem tartott sokáig. Rövid prágai és párizsi kitérő után 1934-ben Einhovenben letelepedve a Philips vállalat támogatásával felépítette a kontinens legnagyobb és legjobban felszerelt, húszt állandó alkalmazottal dolgozó trükkfilmstúdióját, mely később, már távozása után a Dollywood nevet kapta.<sup>64</sup> E névválasztást mintegy megelőlegezve 1939-ben rövid angliai kitérő után Amerikába, az „igazi” Hollywoodba emigrált, ahol egyedül a speciális effektusok kategóriában ötször tüntették ki Oscar-díjjal.<sup>65</sup>

Jóllehet az optikai médiumok történetét vizsgáló Friedrich Kittler a második világháborút a valóságművészetért folytatott versenyfutásként írja le, utalva arra, hogy az Agfacolor, illetve a Technicolor tökéletesítése alapvetően propagandacélokat szolgált,<sup>66</sup> mégsem hagyható figyelmen kívül, hogy a korszak legélethűbb színeit előállító és a teljes színspektrumot lefedő eljárás a magyar feltaláló, Gáspár Béla által kifejlesztett Gasparcolor-rendszer már 1933-ban kidolgozásra került.<sup>67</sup> A német kultúrpolitika által közvetlenül a háború kitörése előtt, 1938-ban „árjásított” technológia azért is érdemel kitüntetett figyelmet, mert az eljárás jellegéből adódóan (ugyanarról a képről az emulzió adott színspektrumban való érzékenységgel komplementer színszűrőn keresztül egymás után három felvételt kellett készíteni) a Gasparcolor kizárólag animációs filmek létrehozására volt alkalmas.<sup>68</sup> Gáspár Béla találmányának jelentőségét hangsúlyozza, hogy Európa legismertebb korabeli avantgárd filmesei George Páltól kezdve, Len Lye-on, Oskar Fischingeren, Alexandre Alexeieffon, Berthold Bartoschon, Jean Painlevén és René Bertrandon keresztül Paul Grimault-ig bezárólag az ő eljárását használva készítették filmjeiket. A filmavantgárd második hullámába tartozó rendezők számára (Bruno Wozak, Karl Thomas és a velük együtt dolgozó építész, Wessely István Bécsben,<sup>69</sup> Irena és Karel Dodal Prágában, Wolfgang Kaskeline Berlinben, Macskássy

63 Moritz, William: *Optical Poetry. The Life and Work of Oskar Fischinger*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. p. 53.

64 Schepp; Ole – Kamphuis, Fred: *George Pal in Holland 1934–1939*. Den Haag: Kapsenberg, 1983. p. 14.

65 Hickman, Gail Morgan: *The Films of George Pal*. South Brunswick, NJ: A.S. Barnes & Co., 1977. pp. 17–28.

66 Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Budapest: Magyar Műhely – Ráció, 2005 [eredetileg: *uő.*, *Optische Medien*, Berlin: Merve, 2002] pp. 219–220.

67 Cornwell-Clyne, Adrian: *Colour Cinematography*. London: Chapman & Hall, 1951. pp. 419–427.

68 Oskar Fischinger mérnökei egy olyan kamerát építettek Gáspár Bélának, melynek lenséjét egy hengerre erősítették, hogy egymás után három színszűrőn keresztül tudjon az alatta futó képkockákra felvételt készíteni. A készülék rekesze ennek következtében háromszor volt gyorsabb a hagyományos film sebességénél (a 24 kép/másodperc helyett 72 kép/másodpercnyit exponált), amely azzal a hátránnyal járt együtt, hogy csak statikus vagy lassú mozgásokat lehetett vele filmezni, ugyanis a gyorsan mozgó tárgyak a három egymást követő kocka elmozdulásának különbsége miatt piros, zöld vagy kék színű, a ruha rojtjaira emlékeztető kontúrokat képeztek volna az objektív síkja előtt elhaladó tárgyak körül. A technológia egyetlen hátránya a színszűrők denzitásának és a film alacsony érzékenységének kombinációjából adódott, amely rendkívül hosszú expozíciós időt (színenként 7, összesen 21 másodperc) eredményezett, és ennek következtében a nyersanyagot kizárólag animációs filmekhez lehetett használni. Megjegyzendő, hogy a korban a Gasparcolor a Technicolornál háromszor drágább eljárás volt.

69 Kaiser, Konstantin (ed.): *Bil Spira. Die Legende vom Zeichner*. Wien: Döcker, 1997. pp. 28–30.

Gyula és társai pedig Budapesten) a Csehországban élő, magyar származású, a kontinens legelső animációs producerének tekinthető ügynök, Grósz Dezső adta el vagy közvetítette ki a színesfilm-technológia licenst.<sup>70</sup> Párizsban a lábát 1935-ben megvető Gasparcolor ügynöke a cég londoni, Gáspár Béla öccse, Imre által irányított kirendeltsége számára dolgozó Alexandre Fabri lett.<sup>71</sup> Ő volt az, aki a technológia használatára vonatkozóan a Macskássy Gyulával és Halász Jánossal (John Halassal) is kapcsolatban álló Hajdú Imrével (Jean Image néven a háború utáni francia animáció egyik központi alakja) kizárólagossági szerződést kötött.<sup>72</sup> Ennek volt köszönhető, hogy amikor a Paul Grimault vezette Les Gémaux stúdió felkérést kapott, hogy az 1937-es Párizsi Világkiállításra a Raoul Dufy által kifestett Világosság Pavilonjába *Phénomènes électriques* (*Elektromos jelenségek*) címmel készítsen egy, a fény természetét és kultúrtörténetét közérthető formában előadó animációt, kénytelenek voltak a Technicolor-eljárást használni.<sup>73</sup> Az utóbbi rajzfilm egyszerre metafizikus és szurrealista képi világára, mely Giorgio de Chirico és Yves Tanguy festményeit egyaránt felidézi, a rajzfilmkészítést New Yorkban elsajátító és az 1930-as évek elején berlini és párizsi magániskolákban animációt oktató Kiss Vilma (Wilma de Quiche) nyomta rá a bélyegét.<sup>74</sup> Médiatörténeti szempontból a *Phénomènes électriques* szintén mérföldkőnek tekinthető. A rajzfilm anamorfikus lencsével felvett és azt két vetítővel, illesztés nélkül egy Hypergonar optika segítségével a pavilon homlokzatán kifeszített hatalmas vászonra projektált szélesvásznú képe ugyanis megelőlegezte a

20th Century Fox a háború után kifejlesztett ún. cinemascope eljárását. Az 1944-ben elhunyt és azóta elfelejtett Kiss Vilma jellegzetes „közép-európai stílusa” nem csak Franciaországban aratott sikert. Ő volt az, aki közvetlenül a második háború kitörése előtt Ruth Constantinnal együtt elkészítette az első egészestés holland meserajzfilmet.<sup>75</sup>

Mai szemmel nézve talán meglepőnek tűnhet, hogy a két világháború között az animációval foglalkozó művészek egy ilyen jól működő hálózat tagjai voltak. Úgy látszik, hogy a médium nemzetköziségének köszönhetően a nyelvi akadályok kevésbé számítottak, és a földrajzi távolságokból adódó korlátok sem voltak fontosak. A médiumban rejlő technológiai lehetőségeket kutató filmavantgárd szereplői tudtak egymás kísérleteiről, és munkáikban felhasználták egymás ötleteit. Amikor Macskássy Gyula, a már a nevével is a médiatörténeti fordulatra utaló Coloriton stúdió (color = szín; der Ton = hang) társalapítója 1938-ban a színes technológia tanulmányozására Berlinben tett látogatást, Oskar Fischinger absztrakt filmjeinek egy-egy kópiájával tért haza, s a nyersanyag virtuóz lehetőségekre ösztönző színvilágát a Tungstam számára készülő reklámfilmjeiben kamatoztatta. Az ekkoriban napvilágot látott avantgárd szemléletű mozgóképekben határozott kontúrokkal körvonalazható a színforradalmi alkalmazásában jelentkező technikatörténeti aspektus, ami a korabeli jazz, a szárnyait próbálgató elektronikus zene, illetve a speciális zörejek választékos alkalmazásával új jelentéssel látta el a képet a hanggal összhangban értelmező ikonofonikus struktúrákat, új rétegekkel gazdagítva az animáció

70 Orosz, Márton: »The Hidden Network of the Avant-Garde«: Der farbige Werbefilm als eine zentraleuropäische Erfindung? In: Bru, Sascha – Nuijs, Laurence – Hjartarson, Benedikt – Nicholl, Peter – Ørum, Tania – Berg, Hubert (eds): *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*. European Avant-Garde and Modernism Studies 2. Berlin: De Gruyter, 2011. pp. 338–362.

71 Procédé »Gasparcolor«. *La cinématographie française* (1935. április 27.) p. 3.

72 Pagliano, Jean-Pierre: *Paul Grimault. Traits de mémoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1991. p. 102.

73 Verny, Serge: *Phénomènes électriques de Paul Grimault à l'Exposition internationale de 1937 à Paris: film d'animation disparu et retrouvé, »film invisible«*. In: Denis, Sébastien – Duchet, Chantal – Mérigeau, Lucie – Pruvost-Delaspre, Marie – Roffat, Sébastien (eds.): *Archives et acteurs des cinémas d'animation en France* Paris: L'Harmattan, 2014. pp. 157–165.

74 Kermabon, Jacques – Garnerio, Jean-Baptiste (eds.): *Du praxinoscope au cellulo. Un demi-siècle de cinéma d'animation en France. 1892–1948*. Parris: CNC, 2007. p. 257.

75 Duca, Lo: *Le dessin animé. Histoire, esthétique, technique*. Paris: Prisma, 1948. p. 70.

nyelvét. Szintén 1938-ban történt, hogy Alexandre Alexeieff az akkor éppen felvétel alatt álló *Jaffa* című reklámfilmjének a színeire vonatkozóan levelet írt Gáspár Imrének Londonba, melyben kifejezetten kérte a St. James Square-en működő laboratórium igazgatóját, hogy a nyolcadik jelenetben látható hegyek kékje úgy jelenjen meg az emulzióban, hogy a szín lehetőleg Paul Gauguin festményeiről ismerős árnyalatát kövesse.<sup>76</sup>

A szín tökéletesítésére vonatkozó technikai újítások egyidejű átvételéből és felhasználásából adódóan az 1940-es évek elejéig nemcsak a francia vagy a német, de a magyar animáció is a világ élvonalába tartozott. Jellemző azonban, hogy az 1943-ban Padányi Gulyás Gyula vezetésével rajzfilmkészítésre berendezkedő budapesti, magát Színes Film Kft.-nek nevező vállalat az általa foglalkoztatott Harnos Károly komáromi festőművésznek már kifejezetten azt tanácsolta, hogy a *Hüvelyk Matyi Álomországban* című ötszereplős animációhoz készülő rajzokat ne színesben, hanem fekete-fehérben készítsse el!<sup>77</sup>

Összességében elmondható, hogy a korai magyar animációs filmek kutatása tanulságos módon reflektál a „miből áll és hogyan készül a kép, illetve a képsorozat?” című ontológiai kérdésfelvetésre és tovább árnyalja a hazai vizuális kultúra történeti összefüggéseinek a megismerését. A filmekben tetten érhető, magas nívóval és irigylésre méltó szakmai felkészültséggel megoldott, a technológia által szavatolt merész ötletekből születő innovatív jelkészlet a klasszikus avantgárd, illetve a konstruktivista-absztrakt művészet eredményeit szuverén módon ültette át a médium saját nyelvébe, megteremtve ezzel az 1930-as évek egyik legfrissebb és egyúttal legprogresszívebb „műfaját”.

Márton Orosz

### Commercial Spectacles or an Avant-Garde Utopia?

Forgotten Pioneers of Early Hungarian Animation

While until the early 1930s, only a handful of "trickfilms" were created with the use of animation techniques, this paper of Márton Orosz – with the help of thorough archival research – reveals the rich network of the pre-war Hungarian visual art scene through the examination of fine artists who incorporated experiments with the new medium of animation into their art practices.

According to the paper, early Hungarian animation films were all made by fine artists, who – despite their virtuoso drawing skills –, used the techniques of animation as autodidacts, hence – due to their lack of practical knowledge – their detours into the realms of animated film were only short-lived experiments. Nevertheless, thanks to the artists' familiarity with the contemporaneous trends in the art world, as well as their embeddedness in the international art movements, their versatility of the classical avant-garde and of the different isms could make their ways into their moving image works. As a result a new, autonomous audiovisual language was born, especially in the works of Sándor Bortnyik, his student, Gyula Macskássy, or the lesser-known István Szegedi Szűts.

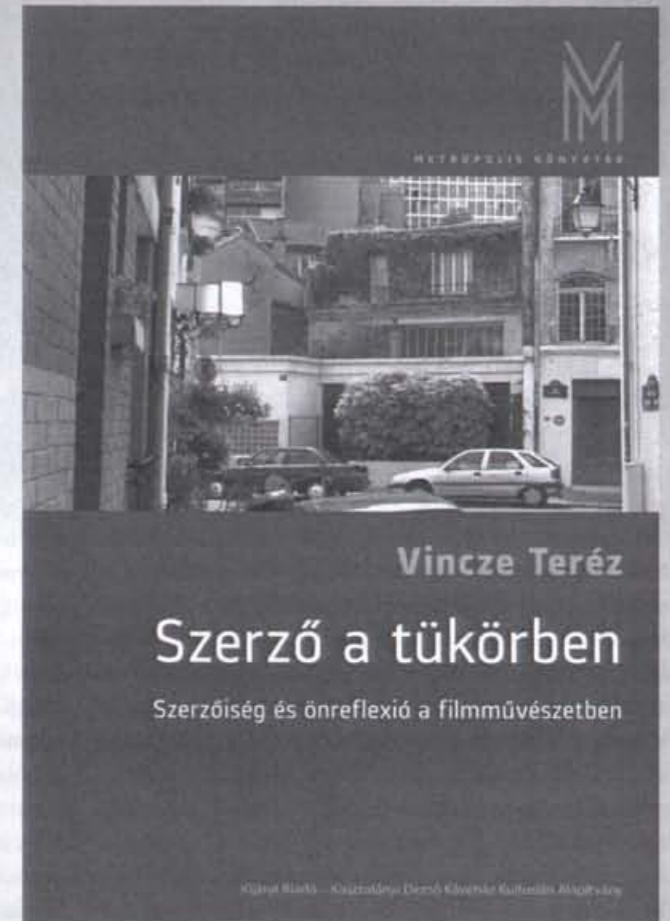
76 Alexandre Alexeieff Gáspár Imrének, Párizs, 1938. november 30. Bois d'Arcy, CNC – Bibliothèque des Archives françaises du film, Könyvtár, Irattár, Alexeieff-hagyaték.

77 Léhmay Ferenc levele Harnos Károlynak, Budapest, 1943. november 26. Budapest, Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, Könyvtár, H4 jelzetű „animációs filmtervek” jelzetű doboz.

## Megjelent a Metropolis könyvtár első kötete!

### Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió  
a filmművészetben



Kiadja:  
Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső  
Kávéház Kulturális Alapítvány

Terjedelem: 296 oldal

Ára: 2600 Ft

#### A könyv megvásárolható az alábbi helyeken:

Írók Boltja – Budapest 1061, Andrassy út 45.  
Gondolat Könyvesház – Budapest 1053, Károlyi Mihály u. 16.  
Atlantisz Könyvsziget – Budapest 1061, Anker köz 1–3.  
ELTE BTK Jegyzetbolt – Budapest, Múzeum krt. 6–8.  
Pécsi Tudományegyetem Jegyzetbolt – Pécs, Ifjúság útja 6.

A könyv online megrendelhető a Kijárat Kiadótól (<http://kijarat.hu>)  
és a Metropolis folyóirat szerkesztőségétől  
(vidékre postaköltség felszámítása nélkül!  
– <http://www.metropolis.org.hu/?pid=23&id=237>).



METROPOLIS KÖNYVTÁR