



Apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

XVII. évfolyam, 4. szám

KÖZÉP-EURÓPAI
ANIMÁCIÓS FILM

2022

NYÁR

[IMPRESSZUM]

Felelős szerkesztő / Chief Editor
FÜZI IZABELLA

Szerkesztők / Co-Editors
MATUSKA ÁGNES
TÖRÖK ERVIN

Szerkesztőasszisztensek / Editorial Assistants
HUSZÁR LINDA
KOTHENCZ-TÖRÖK KATALIN

Webmester / Web Designer
GERE ZSOLT

Tördelőszerkesztő / Layout Editor
SPITZER FRUZZSINA

Kiadja a Pompeji Alapítvány (Szeged).

Apertúra is published by Pompeji Alapítvány.

ISSN 1787-7245

Kiadó neve: Pompeji Alapítvány
(székhelye: 6722 Szeged Egyetem u. 2.)

Kiadásért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

Szerkesztésért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

A szerkesztőség címe / Mail Address:

Apertúra

Szegedi Tudományegyetem BTK

6722 Szeged, Egyetem u. 2.

aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

A címlapon: *Lengyel Filmkrónika No. 9.* (Julian Antonisz, 1985)

A hátsó borítón: *Megalkuvó macskák* (Nepp József, 1979)

apertúra KÖNYVEK

Megvásárolhatóak az Írók Boltjában és közvetlenül a kiadótól

www.apertura.hu/konyvek



TARTALOM

AJÁNLÓ.....	5
KAMILA KUC.....	7
Karol Irzykowski és Feliks Kuczkowski: Az animáció (elmélete) mint a tiszta mozgás filmje	
GERENCSÉR PÉTER.....	23
Keleti Walt Disney? Lappangó kapcsolatok Jiří Trnka rajzfilmjeiben a Disney-vel, a Warnerral és a UPA-jel	
MIDHAT AJANOVIĆ.....	44
A zágrábi rajzfilmes iskola ideológiai körképe	
VARGA ZOLTÁN.....	76
Kő kövön nem marad, ha táncol a Yeti. A burleszk megjelenése a magyar rajzanimációban	
MICHAŁ BOBROWSKI.....	103
Felforgató gépezet: A barkácsolás módszere Julian Antonisz műveiben	

TABLE OF CONTENTS

KAMILA KUC	7
Karol Irzykowski and Feliks Kuczkowski: (Theory of) Animation as the Cinema of Pure Movement	
PÉTER GERENCSÉR.....	23
Walt Disney of the East? Hidden Connections in Jiří Trnka's Cartoons with Disney, Warner, and UPA	
MIDHAT AJANOVIĆ	44
Ideological Panorama of the Zagreb School of Animated Film	
ZOLTÁN VARGA	76
Everything is falling apart when the Yeti is dancing: The appearance of slapstick comedy in Hungarian drawn animation	
MICHAŁ BOBROWSKI.....	103
Subversive Machinery. DIY Method in the Work of Julian Antonisz	



[AJÁNLÓ]

Az animációs film mindig is a filmtörténet egyik leginkább alulreprezentált területét képezte, de még ezen belül is meglehetősen mostohán kezelték a közép-európai animációt, annak ellenére, hogy a régió számos alkotója jelentékeny hatást gyakorolt az egyetemes animáció történetére. Az *Apertúra* folyóirat aktuális tematikus száma ezt a hiányt igyekszik valamelyest enyhíteni teóriákra, életművekre, korszakokra és műfajokra vonatkozó elemzésekkel és történeti összehasonlításokkal.

A lapszám a közép-európai animációt, amely a CEE Animation Forum (2018-ig Visegrad Animation Forum) révén immár intézményes háttérrel is rendelkezik (<https://ceeanimation.eu/>), olyan gyűjtőkategóriaként kezeli, amelynek nem szab meg szigorúan vett földrajzi határokat. Korpuszát hozzávetőlegesen a nagy birodalmak (náci Németország, Szovjetunió) közötti térség képezi, így a hagyományosan idesorolt országokon, Csehországon, Lengyelországon, Szlovákián és Magyarországon kívül vizsgálódási területe kiterjed a nem szorosán vett közép-európai kultúrákra is, jelen számban például a horvát animációs filmre. A Nyugat-Európa és a mindenkori orosz államok között fekvő köztes zónában a közép-európai animáció minden korszakban tetten érhető egyik legfőbb specifikuma az anyagi feltételek elégtelensége. Ennek következménye az amerikai industrializált gyártási logikával szemben a kézműves munkamódszerek dominanciája, és az ebből következő esztétikai jelenségek voltak. A térség másik specifikumát az adja, hogy az animációs filmkészítők tevékenységére a teljes 20. század során rányomta a bélyegét a politika, ami a kompromisszumkötésektől az eszképiista kényszerpályákon át az emigrációig sokféle stratégiát eredményezett. Ebből következően a közép-európai animáció egészét meghatározó, a nyugat-európaiktól elkülönítő jellegzetességét az ezópuszi beszéd, a kódolt nyelvhasználat jellemzi, amely egyfajta védjegyévé vált a régió animációs filmjeinek. Az *Apertúra* jelen számában közölt öt tanulmány szerzői kisebb-nagyobb mértékben valamennyien reflektálnak a politikának a filmekre gyakorolt hatására, egyúttal azt is demonstrálják, hogy az alkotások műfaji, formai, esztétikai sajátosságai szervesen beépültek a nemzetközi trendekbe.

Kamila Kuc nyitótanulmánya a lengyel Balázs Béla, Karol Irzykowski 1924-ben napvilágot látott komplex filmelméletének animációs filmmel – közelebbről pedig a rajzfilmmel – kapcsolatos állításait Feliks Kuczkowski 1910-es években készült animációi felől kontextualizálja, és értelmezi nemzeti és nemzetközi összefüggésben. A szerző egyrészt azt demonstrálja, hogy az animációról való lengyel gondolkodás beilleszthető az európai filmelméletek paradigmái közé, együtt haladt az avantgárd film elméletírásaival. Másrészt arra hívja fel a figyelmet, hogy Irzykowski animációra vonatkozó teóriája milyen mértékben határozta meg a későbbi lengyel animációs filmkészítők (Stefan Themerson, Jan Lenica, Walerian Borowczyk) szemléletét, azaz végső soron a lengyel animáció alapvetően avantgárd karakterének genealógiáját tárja fel. Harmadrészt pedig módszertani támpontot kínál a „láthatatlan” filmek – a magyar filmtörténetre is jellemző problémájának – interpretációjához, hiszen Kuczkowski valamennyi animációja megsemmisült a 20. századi lengyel politikai kataklizmák nyomán.

Gerencsér Péter tanulmánya a közvetlenül a második világháború utáni cseh rajzfilm és a nagy amerikai stúdiók (Disney, Warner Bros., UPA) rejtett kapcsolatait vizsgálja. Jiří Trnka neve ugyan

a stop-motion bábanimációval vált világhírűvé, a szerző szerint azonban Trnka korai rajzfilmjei is termékenyítő erővel bírtak más alkotókra, stúdiókra és szemléletekre. Állítása szerint nemcsak a cseh alkotóra gyakorolt befolyást az amerikai *cartoon*, hanem titkos transznacionális csatornákon keresztül a vasfüggöny mögötti cseh rajzfilm is hatással volt az amerikai rajzfilmre.

Ezen a ponton folytatja a közép-európai animáció nemzetközi jelentőségének tárgyalását Midhat Ajanović, aki a „körkép” metaforáján keresztül az egykori Jugoszláviára fókuszál. A délszláv államban az 50-es évektől kikristályosodó úgynevezett „zágrábi rajzfilmes iskola” (*Zagrebačka škola crtanog filma*) részint a cseh, részint pedig az amerikai UPA stúdió mintái alapján alakított ki Oscar-díjhoz is vezető speciális rajzfilmes felfogást. Ajanović szerint a horvát rajzfilmnek a globális kérdések iránti érzékenysége jelentős mértékben a titoista Jugoszlávia köztes helyzetében gyökerezik, melynek révén az animációs film egyszerre volt képes kritikusan szemlélni a szocialista blokk és a kapitalista nyugati tömb egyes jelenségeit.

Tematikus lapszámunkban Varga Zoltán műfaj történeti irányból közelítő dolgozata képviseli a magyar szálát. Az animációs film-történész ezúttal komplex módon vizsgálja a magyar animációs filmekben a burleszk ismérveit, melyeket különösen a Nepp József és Ternovszky Béla duó, illetve legnyilvánvalóbban Gyulai Líviusz munkásságában fedez fel. A szerző tanulmánya azt kutatja, hogy a hagyományosan amerikainak gondolt műfaji sémák miként adaptálódtak közép-európai közegben, és a szerzők hogyan építették tovább az átvett modelleket.

Végezetül a számot Michał Bobrowski írása zárja, amely a lengyel animáció fenegyerekének, az 1960-as évektől az 1980-as évekig aktív Julian Antonisz Antoniszczak életművét helyezi érdeklődése tengelyébe. Az extravagáns művész neve, aki az aktuális politikai hatalommal szemben álló, „disszidens” üzeneteit vérbő, abszurd és végtelenül groteszk humorral, avantgárd vizualitással fűszerezte, Lengyelország határain kívül alig ismert, remélhetőleg alakjának a magyar diskurzusba való bevezetése nem marad majd tanulságok nélkül. Antonisz művészete ugyanis arra példa, hogy abszolút kívülállóként, anyagi feltételek hiányában hogyan lehetséges egy diktatúrában autentikus válaszokat adni az elnyomásra és egyszersmind egy karakteres életművet felépíteni.

Habár az *Apertúra* ezen tematikus száma nem foglalkozik számos közép-európai nemzet, például a szlovák, a szlovén vagy a román animációs kultúrával, bízunk benne, hogy számunk hozzájárul majd a közép-európai animáció helyének a nemzetközi szintéren való újragondolásához.

.....
A számot szerkesztette Gerencsér Péter

KAMILA KUC

Karol Irzykowski és Feliks Kuczkowski: Az animáció (elmélete) mint a tiszta mozgás filmje

[SZERZŐ]

Kamila Kuc kísérleti filmkészítő, kurátor, 2016 és 2019 között a Coventry Egyetem Média és Előadóművészetek egyetemi adjunktusa és a Médiaprodukción Tanulmányok vezetője, utána szabadúszó producer és filmes. Kutatási területe az avantgárd film, lengyel film, kísérleti film. Könyvei: *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989* (szerkesztő Michael O’Pray-jel közösen, Columbia University Press, 2014), *Visions of Avant-Garde Film: Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism* (Bloomington, Indiana University Press, 2016). Itt közölt tanulmányát doktori munkája részeként írta.

[absztrakt]

Karol Irzykowski *A tizedik múzsa: A filmesztétika kérdései* (1924) című műve az első terjedelmes tanulmány, amely a film művészeti státuszát vizsgálja lengyel nyelven. Jelen dolgozat Irzykowski könyvének azon aspektusait kutatja, amelyek az animációs film elméletéhez kapcsolódnak. Amint a szerző bemutatja, Irzykowski felfogása az animációról a lengyel animátorral, Feliks Kuczkowskival való kapcsolatának, valamint Irzykowski Paul Wegener filmjei iránti rajongása hatásának tudható be. Azonban, amint arra kitérünk, Irzykowski nem mindig tekintette a filmet olyan művészetnek, mint a festészetet és a szobrászatot. A szerző állítása szerint a német kritikai gondolkodó, Rudolf Maria Holzapfelnek a tulajdonképpeni és a nem tulajdonképpeni művészetekről alkotott elmélete volt az, amely arra készítette Irzykowskit, hogy felülvizsgálja a filmről mint művészetről vallott nézeteit. Mint majd látni fogjuk, Irzykowski elmélete az animációs filmről nagyrészt Kuczkowski munkásságának ismeretében alakult ki, és Kuczkowski az egyetlen ismert lengyel alkotó, aki animációs filmeket készített 1916 előtt. Összhangban a művészet sok kortárs fejleményével, Kuczkowski a filmjeit a „szintetikus-látomásos” film elvének megfelelően alkotta meg. Innovatív ötletei hatással voltak a lengyel animáció olyan kulcsfiguráira, mint Jan Lenica és Walerian Borowczyk, míg Irzykowski elméleteinek aspektusai az 1930-as évek olyan kulcsfontosságú lengyel avantgárd filmeseinek munkáiban köszönnek vissza, mint Jalu Kurek és Stefan Themerson. Ez a tanulmány azt szemlélteti, hogy az Irzykowski és Kuczkowski közötti kapcsolat döntő volt az elmélet és a gyakorlat közötti párbeszéd kialakulásában, és, mint majd azt látni fogjuk, a filmavantgárd felemelkedésének vonatkozásában.



[abstract]

Karol Irzykowski's *The Tenth Muse: Aesthetic Aspects of Cinema* (1924) is the first extended study exploring the status of cinema as art in the Polish language. This article looks at these aspects of Irzykowski's book that relate to his theory of animated film. As the author demonstrates, Irzykowski's understanding of animation was shaped by his relationship with the Polish animator Feliks Kuczkowski and his admiration for Paul Wegener's films. However, as will be discussed, Irzykowski did not always view film as an art form on par with painting or sculpture. The author argues that the German critical thinker Rudolf Maria Holzapfel's theory of appropriate and inappropriate arts led Irzykowski to revise his views on film as an art form. As will be seen, Irzykowski's theory of animated film largely developed from his knowledge of Kuczkowski's work. Kuczkowski remains the only known Polish creator who made animated films before 1916. In line with many contemporary developments in art, Kuczkowski created his films according to the principles of "synthetic-visionary" cinema. His innovative ideas influenced key figures in Polish animation, such as Jan Lenica and Walerian Borowczyk, while aspects of Irzykowski's theories are reflected in the works of key Polish avant-garde filmmakers of the 1930s, including Jalu Kurek and Stefan Themerson. This study illustrates that the relationship between Irzykowski and Kuczkowski was pivotal in fostering a dialogue between theory and practice, and, as will be shown, played a significant role in the rise of avant-garde cinema.

Bevezetés

Amikor a feltörekvő filmkritikus, Karol Irzykowski (1873–1944) először írt az animációról 1913-ban, csak két évvel később látott példát ilyen típusú filmre. Valójában addig nem, amíg jelentős könyve, *A tizedik múzsa: A filmesztétika kérdései* (Dziesiąta Muza: Zagadnienia Estetyczne Kina, 1924) meg nem jelent, amelyben megfogalmazta gondolatait erről a filmkészítési technikáról (Giżycki, 1987: 84). Irzykowski irodalomkritikus és író volt, akinek a *Pałuba* (Boszorka, 1903) című antiregényét Proust és Gide regényeihez hasonlították, és hatást gyakorolt a vezető lengyel modernista íróra, Witold Gombrowicz-ra (Coates, 1987a: 113). Jelen tanulmánynak a fő tárgya Irzykowski animációelmélete, melyet, amint majd kifejtem, nagyrészt Paul Wegener filmjei, valamint Feliks Kuczkowski (más néven Canis de Canis, 1884–1970), a krakkói újságíró, és amatőr művészből lett animátor iránti érdeklődése nyomán dolgozott ki *A tizedik múzsában*. Irzykowski szerint Kuczkowski „[e]nnek a jövőcirkusznak a lengyel úttörője”, és munkáit a film legmagasabb kategóriája – „a tiszta mozgás filmje” (Irzykowski, 1977 [1924]: 84, 255. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 54, 183]) – közé sorolta. Kuczkowski volt az első lengyel művészi filmrendező, aki az 1920-as évek előtt kísérleti filmeket készített. Ennek a dolgozatnak annak bemutatása a célja, hogy elsősorban az Irzykowski (a kritikus) és Kuczkowski (a filmrendező) közötti kapcsolatot az, amely mélyebb betekintést enged Irzykowski animációs elméletébe.

Amint azonban szemléltetni fogom, Irzykowski nem mindig tekintette a filmet olyan művészeti formának, mint ahogyan a festészetet és a szobrászatot. Ezt a német kritikai gondolkodónak, Rudolf Maria Holzapfelnek a tulajdonképpen és a nem tulajdonképpen művészet fogalmán keresztül alakította ki, melynek nyomán végül Irzykowski felismerte a(z animációs) filmben mint művészetben rejlő egyedülálló lehetőséget. Amint azt máshol már megfogalmaztam, a lengyel avantgárd film története az elsődleges bizonyítékok hiányától szenved, mivel sok film semmisült meg a második világháború során (Kuc, 2014a, 2014b, 2015, 2016). Bár maguk a filmek azok, amelyek létezésükről a legpontosabban tanúskodhatnának, nyomaik az apparátuson kívül is fellelhetők: a kritikai írásokban, az anekdotákban, a történelmi dokumentumokban és a személyes visszaemlékezésekben. Ezek közül Irzykowski *A tizedik múzsa* című könyve döntő jelentőségű a lengyel kísérleti film későbbi fejlődésének megértésében.

Feliks Kuczkowski a nemzetközi művészfilm összefüggésében

Mint említésre került, Irzykowski elmélete az animációs filmről nagymértékben Feliks Kuczkowski műveinek ismeretében alakult ki. Kuczkowski tekinthető az egyetlen olyan ismert lengyel alkotónak, aki művészi elképzelése szerint már 1916-ban elkezdett animációs filmet készíteni, és aki Lengyelország határain belül maradt. Sok későbbi avantgárd filmeshez hasonlóan a filmkészítés mellett Kuczkowski is alkotott elméletet a gyakorlata alapján, amint az az ő „szintetikus-látomásos” film koncepciójából látható (Kuczkowski, 1955). Az elmélet és a gyakorlat közötti kapcsolat később kulcsfontosságú tényezővé vált az 1930-as évek filmavantgárdjának kialakulása szempontjából (Christie, 2001; Curtis, 1979; Elder, 2010; O’Pray, 2003; Rees, 1999). Sajnálatos módon Kuczkowski filmes alkotásai a második világháborúban megsemmisültek, és csak néhány állókép maradt fent belőlük (Bocheńska, 1995: 159; Giżycki, 2008: 17; Kuczkowski, 1995: 10).¹

1 Kuczkowski emlékiratai filmográfiájának három különböző változatát tartalmazzák. A tizedik múzsában, Irzykowski

KAROL IRZYKOWSKI



Lucjan Kobierski expresszionista borítója Karol Irzykowski *A tizedik Múza* (1924) című könyvéhez

Kuczkowski életéről keveset tudunk azon a tényen kívül, hogy az első világháború után új társadalmpolitikai és kulturális légkörben folytatta elképzeléseinek kialakítását. Abban az időben az irodalmi adaptációk és a hazafias filmek képezték „a lengyel filmművészet alappilléreit” (Haltof, 2002: 11).² Emiatt Kuczkowski látásmódja mind a mai napig kivételes. Kuczkowski első világháború utáni eszméi abban az időben kristályosodtak ki, amikor sok lengyel kritikus szélesebb körben kezdett hangot adni a lengyel filmek alacsony művészi színvonala miatti aggodalmának, rámutatva ezzel a rendezők egyéni fogalmazásmódjának hiányára. Az 1920-as években Kuczkowski Varsóba költözött, és megnyitotta saját filmgyártó cégét, a Rara Filmet, ahol a legtöbb megbízását elkészítette, miközben látomásos filmjeire vonatkozó elképzeléseit éjjelente dolgozta ki.³ Későbbi életének java részét szegénységben élte, és egy szociális otthonban halt meg Radzyminban 1970. május 6-án.

Kuczkowski első filmje, a *Flörtölő székek* (Flirt krzeszelek, 1917) a „szintetikus-látomásos film” eredeti elve szerint készült. 38 rajzból állt (melyeket Lucjan Kobiński készített, aki Irzykowski *A tizedik Múza* című könyve első kiadásának expresszionista borítóját is tervezte), a film magától értetődően két, egymással „flörtölő” széket ábrázolt. Máshol részletesen tárgyaltam, hogy Kuczkowski filmes látásmódja mennyiben állt összhangban az első lengyel avantgárd formációkkal (az expresszionizmussal és a futurizmussal), illetve a nemzetközi tendenciákkal (Vaszilij Kandinszkij, Oskar Fischinger és Léopold Survage munkáival, hogy csak néhányat említsünk, lásd Kuc, 2015). Elképzelését legjobban a szintetikus-látomásos filmmel kapcsolatos saját magyarázata testesíti meg:

Létrehozok egy *szintetikus* vásznat. Ezen a vásznon olyan *spirituális összefüggéseket* mutatok be, amelyek nem fejezhetők ki a természetes, impulzív valóság lefényképezésével... Annak érdekében, hogy az ilyen spirituális összefüggéseket *természetfeletti* módon fogalmazzam meg, olyan kifejezési eszközök megalkotására van szükség, amelyek ugyanúgy természetfeletti, szintetikusak... mint a *mesterséges* gumi vagy a szál. A vásznon mindezt lehetővé teszi, mert csak az *optikai anyag törvényeinek* engedelmességgel működik...” (Kuczkowski, 1955: 6, kiemelés: K. K.)

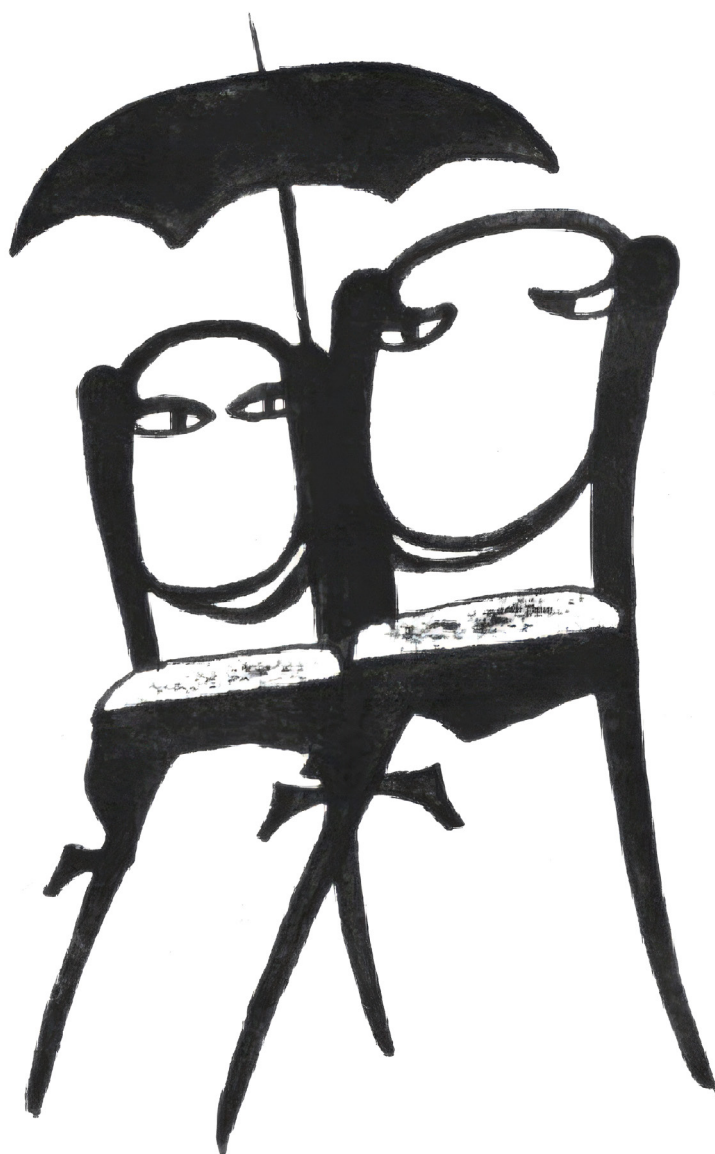
Az expresszionizmus és Vaszilij Kandinszkij írásai hatására Kuczkowski úgy gondolta, hogy saját bábjainak (szintetikus, mesterséges színészeinek) gyurmából (és egyéb anyagokból) való megkonstruálása a művész szubjektív, természetfeletti látomásának kifejeződését jelenti, és lehetővé teszi számára a képek feletti teljes ellenőrzést.

Csaknem egy évtizeddel a *Flörtölő székek* után Kuczkowski munkásságáról írva Irzykowski úgy gondolta, hogy a film még csak éppen elkezdett kapcsolatba lépni olyan vizuális mozgalmakkal, mint a futurizmus, a kubizmus, formalizmus és a szuprematizmus, melyek forradalmasították a festészetet (Irzykowski, 1977 [1924]: 256. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184]). Annyira lenyűgözte őt Kuczkowskinak az animációs filmről szóló szerzői megközelítése, hogy abban a hitben élt,

számos olyan film leírásával foglalkozik, melyeket Kuczkowskinak tulajdonít, de amelyek sehol sem szerepelnek a filmrendező emlékirataiban, így keletkezésük és létezésük nem erősíthető meg teljes mértékben.

- 2 A lengyel állam erősen támogatta a hazafias filmeket, és csak az 1920-as években jelent meg néhány személyesebb hangú rendező. A legígéretesebb Wiktor Biegański volt, aki 1921-ben létrehozta a Kinostudio filmvállalatot, és 1924-ben a Varsói Filmintézet alapítója lett (lásd Haltof, 2002: 11-18.).
- 3 Leghíresebb reklámmegbízása a *Cukorrépa és a szacharinok* (Burak cukrowy i sacharynki. 1929–1930), egy stop-motion bábanímáció volt. 1936-ból ismerjük, hogy Kuczkowski *A lét törvényei* (Prawa wszelkiej rzeczywiścieści. 1936) című filmjén dolgozott, de sok projektjéhez hasonlóan ez a film sem készült el (Giżycki, 1987: 18).

hogy a „rendes” élszereplős film nem más, mint a „festői film időleges pótléka” (Giżycki, 1987: 87; Irzykowski, 1977 [1924]: 254. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 183]).⁴ Irzykowski és Kuczkowski gyakran együtt látogatták a mozikat, és kritikusan megvitatták a megtekintett filmeket (Bocheńska, 1995: 152). Kuczkowski, Irzykowski és a vezető krakkói művészek, Kobierski és a Pronaszko-testvérek gyakran Kuczkowski stúdiójában gyűltek össze, hogy vitákat folytassanak a film művészi lehetőségeiről, és a Kuczkowski alkotásait általában a „tökéletes” művészfilm „arany szabályának” tekintették (Giżycki, 1996: 27). Ennek alapján megállapíthatjuk, hogy Irzykowski animációval kapcsolatos állításai nagymértékben a Kuczkowskival ápolt kapcsolatra adott reakcióként alakultak ki. Ez a gyakori eszmecsere Irzykowski és Kuczkowski között azt szemlélteti, hogy a korai film elmélete (Irzykowski) és gyakorlata (Kuczkowski) közötti kapcsolat hozzájárult ahhoz, hogy Lengyelországban sikeres filmes diskurzus alakuljon ki az 1930-as években, amikor az első „igazi” avantgárd filmek megjelentek.



Flörtölő székek (Flirt krzeselek. Feliks Kluczkowski, 1917)

⁴ Giżycki (1987) a *film malarski* kifejezést „festett film”-nek [*painted film*] fordítja; itt azonban a saját fordításomat használom, a „festői filmet” [*painterly film*], ami szerintem jobban tükrözi Kuczkowski filmjeinek természetét.

Irzykowski elmélete az animációs filmről

Irzykowski filmkritikusként kezdte pályafutását az 1910-es évek elején, amikor a kinematográfiát tudományos kuriózumnak fogták fel, és Lengyelországban még sem művészi, sem tömegszórakoztatási lehetőségeit nem fedezték fel (Bocheńska, 1977b: 8; Ostrowska, 1995: 37). Irzykowski a film azon tulajdonságainak vizsgálata mellett kötelezte el magát, melyek segíthetnek a filmet a művészet rangjára emelni. A korai mozi elűzetiesedése iránti ellenszerve miatt Irzykowski később tiszteletet vívott ki a lengyel avantgárd filmrendező, Stefan Themerson előtt, aki *A látványformálás kényszere* (The Urge to Create a Vision. 1937) című könyvében a következő passzust idézi *A tizedik múzsából*:

A mozi fejlődését egy kövekkel leszorított növény fejlődéséhez lehet hasonlítani. A kövek az ipar és a piac, amelyek saját feltételeikkel ránehezedenek. Hogy újjászülessen, a mozinak egy pillanatra vissza kell térnie a magányba, a csöndbe, a személyiség legbensejébe, mert valójában ez utóbbinak kellene kifejeződésre jutnia. A mozinak az anyagi függetlenségben kell fellelegeznie.” (Irzykowski, 1977 [1924]: 145, Themersonnál: 1983 [1937]: 47. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 97])

Az akkori idők számos kritikusához hasonlóan Irzykowski is csodálta Charlie Chaplin és D. W. Griffith filmjeit, de Kuczkowski volt az, akinek a munkái igazán hatást gyakoroltak a filmről alkotott felfogására. Saját korában Irzykowski azon kevés kritikusok közé tartozott (Leon Trystan és Leo Belmont mellett), aki a filmre művészeti lehetőségként tekintett. Ennek ellenére filmelmélete nagyfokú kétértelműségeket és feszültségeket rejt magában (Bocheńska, 1977b: 101; Dondziło, 1968; Kumor, 1965: 215-222).⁵ Ez javarészből összetett kulturális háttérének köszönhető. Az 1873-ban született Irzykowski a pozitivisták hagyomány (különösen Stanisław Brzozowski filozófiájának) követője volt, és a német kritikai gondolkodás, irodalom és filozófia gyermeke, ami befolyást gyakorolt arra, ahogyan a filmet felfogta (Bocheńska, 1977a: 9-12, 1980; Silvert és Taborski, 1971: 623).⁶ Irzykowski egyrészt modernista volt, aki a film egyedülálló sajátosságait kereste, és annak jelentőségét széles kulturális összefüggésben elemezte. Másrészt viszont a német idealista filozófiát (különösen Johann Fichte és Friedrich Schelling filozófiáját) és a kritikai gondolkodást (Konrad Lange és Rudolf Maria Holzapfel elméleteit) alkalmazta a filmre, ami ellentmondásokhoz vezetett az írásaiban, és nehezen beilleszthető figurává tette őt a lengyel filmkritika hagyományába (Lange különösen heves ellenzője volt a film művészeti formaként való elfogadásának).

Habár *A tizedik múzsát* akkoriban viszonylag széles körben olvasták, nem volt hatással a vele egykorú lengyel filmes diskurzusra és gyakorlatra. Sőt, számos kritikus úgy vélekedett Irzykowski elméletéről, hogy az hiányos és nagymértékben hibás (Brun, 1925; Książek-Konicka, 1980). Mindazonáltal ez a könyv maradt a legrészletesebb forrás, amely akkoriban a film esztétikai értékeit tárta fel lengyel nyelven egyetlen szerzőtől. A Kulturális és Művészeti Osztály megbízásából készült *A tizedik múzsa* célja az volt, hogy az olvasókat filmesztétikára oktassa (Irzykowski, 1977[1924]: 36. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 7]). Intellektuális napló formában mutatja be a modern kutatókat, akiknek kapcsán számos nyelvészeti kérdést felvet. Nagyrészt

5 Kumor Irzykowski-monográfiája maga is ellentmondásosnak tűnik. Az azt körülvevő polémiahoz lásd: Karcz (1966).

6 Brzozowski (1878–1911) lengyel pozitivisták filozófus volt, aki hatással volt Irzykowski emberről és anyagról alkotott koncepciójára, amelyben a filmbeli mozgást tárgyalja, különösen Chaplin filmjeivel kapcsolatban (lásd: Irzykowski, 1977[1924]: 65-68. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 45-47.]).

Irzykowski terminológiahasználatának és neologizmusainak köszönhető, hogy a lefordításuk esetén fennáll annak a veszélye, hogy elveszítik eredeti jelentésüket (Bocheńska, 1977a: 5).

A tizedik múzsa Irzykowski (1977 [1913]) ironikus című cikkével kezdődik: *A mozi halála?*⁷ Ennek az esszének a leginkább releváns állítása az, hogy a „mozi a Mozgás Királyságának kapuit tárta ki számunkra”, amelyről úgy gondolta, hogy a legsikeresebb ábrázolása az animációs filmben valósult meg (Irzykowski, 1977 [1913]: 455. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 16]). Az animációs filmben [*Kamila Kuc az angolban következetesen az „animation” szóval adja vissza a lengyel eredetiben szereplő „film rysunkowy” kifejezést, amely inkább rajzos filmet, azaz rajzfilmet jelent – a szerk.*]:

Azonban ahogy a festészetben a képen lejátszódó történés nem a legfontosabb dolog, hanem csupán eszköz, hogy megjelenítsék a fények és az árnyékok vagy a színek játékának titkait [...] A szorosan vett kinematografikus koncepciónak azonban *nem kell szükségszerűen mellékesnek maradnia, a mozgás a fő témává válhat.* (Irzykowski, 1977[1913]: 39, fordította: Skaff, 2008: 58. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 17-18.]

Irzykowski úgy gondolta, hogy a mozgás ábrázolása az, amelyen keresztül egy filmkészítő feltárhatja a film formai és stilisztikai jellegzetességeit. A mozgást a „szellem” kifejezésének tartotta a filmben, amit legjobban az animációs filmben sikerül megragadni, melyben nem léteznek „a tér, az idő, az anyag törvényei vagy fizikai ok és okozat” (Irzykowski, 1977[1924]: 252. [*A magyar fordításban nem található meg pontosan így ez a szövegrész, vö. magyarul: Irzykowski, 2011: 181*]). Ennek érdekében a tényleges történet, amint azt olyan filmrendezők szorgalmazták, mint Georges Méliès, kisebb jelentőséggel bír, mint azok a „trükkök”, amelyek lehetővé tették a korai attrakciók, vagyis azoknak a tulajdonságoknak a feltárását, melyek a filmművészet egyedülálló sajátosságai:

Ami a forgatókönyvet, a »fabulát« vagy a »mesét« illeti, azt csak a végén veszem figyelembe. Kijelenthetem, hogy az ilyen módon felépített forgatókönyvnek *nincs jelentősége*, mivel pusztán ürügyként használom a »színpadi effektusokhoz«, a »trükkökhöz« vagy egy szépen elrendezett táblához. (Méliès, 1961: 118, kiemelés: K. K.)

Kuczkowskihoz hasonlóan Irzykowski is úgy gondolta, hogy a rajzfilm „lehetőséget ad számára [a művésznek] saját individuumának a kifejezésére”, anélkül, hogy színészeket, díszlettervezőket és produkciós csapatot kellene bevonnia (Irzykowski, 1977[1924]: 250. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 180]). „Ha a hagyományos film jövője az anyag (meg az emberi test és a természet) mérnökeinek kezében van – érvel Irzykowski – akkor a rajzfilm jövőjének letéteményese a rajzoló lírikus” (253. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]). A kritikus nagyra becsülte azt, hogy az animációban a művész nem korlátozza a témaválasztás, és teljesen szabadon „saját festői képzeletét elégítette ki” [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]. Másrészt a cselekményes film – trükkjei ellenére – reprodukív természetének köszönhetően korlátozott médium (254. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 183]). Animációs filmet egyszerű eszközökkel is lehet készíteni: papírral és ceruzával, melyek elegendőek a benne rejlő nagy lehetőségek és a függetlenség garantálásához (250. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 180]). A fent említett tulajdonságok és az animációs film által

7 Ez a cikk (fordította: Hendrykowski, 1988) alapvetően Irzykowskié a hang bevezetésével szembeni szkepticizmusát tárja fel (lásd Irzykowski, 1977[1913]: 455-456. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 13-14.]). A hang kérdéséről és az avantgárd filmre gyakorolt hatásáról szóló vitához általánosságban lásd: Hagener (2007: 22-24, 194-198).

felkínált szerzői szabadság miatt Irzykowski meg volt győződve arról, hogy csakis ez a filmtípus adhatja meg a film művészi karakterét (253. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]).

Kuczkowski animációs filmjei, valamint a szintetikus-látomásos filmre vonatkozó koncepciója áll Irzykowski animációs elméletének középpontjában, amelyben ezt a filmtípust a filmművészet legmagasabb formájának nevezi. De Irzykowski nem volt mindig meggyőződve a film művészeti rangjáról. A német idealista filozófia és az egykorú német kritikai gondolkodás hatásának nagymértékű a felelőssége abban, hogy a kritikus kezdetben bizalmatlan volt a film művészi tulajdonságaival szemben. Főleg Konrad Lange, a film heves ellenfele volt az, aki hatást gyakorolt Irzykowski filmről alkotott korai gondolkodására.⁸ 1920-ban Lange azt állította, hogy a filmben nyers és primitív természete, illetve mechanikus jellege miatt mindenféle művészi individualitás elképzelhetetlen (Irzykowski, 1977[1924]: 253-254 [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]; Wallis, 1949: 158-160). Azzal érvelt, hogy saját jogán „a mozi nem képes önálló művészetté válni, a valóság konzerválására van ítélve” (Irzykowski, 1977 [1924]: 88. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 65]).⁹ Irzykowski ezzel csak részben értett egyet, és Rudolf Maria Holzapfel elméletében, valamint Kuczkowski és Wegener filmjei kapcsán találta meg a módját annak, hogy az animációt a filmművészet mintájának tekintse.¹⁰

Holzapfel tulajdonképpen és a nem tulajdonképpen művészetekkel kapcsolatos elméletének alkalmazásán keresztül, melyet a német kritikus az 1901-es, *A társadalmi érzelmek panidealista pszichológiája* (Panidealische Psychologie der sozialen Gefühle) című könyvében fektetett le, Irzykowski „megtagadta” konzervatív nézeteit, és így képes volt az animációs filmet művészetként felfogni. Irzykowski szerint az összes művészet közül a film hasonlít leginkább a festészetre, de a filmet nem tekintette „tiszán önálló művészetnek”, mint ahogyan a festészetet, az irodalmat és a színházat (Bocheńska, 1977a: 9; Coates, 1987b: 115; Irzykowski, 1977). [1913]: 455. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 15]).¹¹ Holzapfel számára a „tulajdonképpen” művészetek, mint amilyen a zene és a festészet, saját anyagukat használják forrásként (Irzykowski, 1977 [1924]: 36. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 15]). A nem tulajdonképpen művészetek viszont a természetet alkalmazzák inspirációként. Ebbe a kategóriába tartozik a színészet, a pedagógia, a kertművészet és a film (37. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 15]). Holzapfel megkülönböztetése, ahogyan azt Irzykowski alkalmazta, rendkívül zavaró, egyrészt azért, mert a kritikus a film egyedi tulajdonságait próbálta feltérképezni, másrészt azonban a filmet folyamatosan a festészettel hasonlította össze, és ez a feszültség Irzykowski elméletében feloldatlan maradt. Egy bizonyos pontig elfogadta

8 Irzykowski fő hivatkozása itt Konrad Lange *Das Kino in Gegenwart und Zukunft* (1920) című műve. Lange (1855–1921) az esztétika német teoretikusa volt, a „tudatos illúzió” elméletének megalkotója. *A művészet lényege* (1901) című könyvében azt írta, hogy a film a mechanikus sokszorosításhoz való kapcsolódása miatt nem lehet művészet. Elméletének kidolgozását a *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt* (1912) és a *Nationale Kinoreform* (1918) című kiadványokban folytatta.

9 Ez eszünkbe juttathatja André Bazin *A fénykép ontológiája* (2001 [1945] [Magyarul: 2002]) című esszéjét, amelyben a francia kritikus pontosan a film ezen tulajdonságait méltatta, mert *lehetővé teszik*, hogy a mozi hűen reprezentálja a valóságot a vásznon.

10 Rudolf Maria Holzapfel (1874–1930), lengyel származású osztrák filozófus. Irzykowskira hatást gyakorolt az első igazi filmszociológiai tanulmány, Emilie Altenloh-tól *A mozi szociológiája: A moziüzenet és a közönség társadalmi rétege* (1914).

11 Nem alakult ki közmegegyezés a *sztuki właściwe i niewłaściwe* kifejezés angol fordításában. Giżycki (1987: 85) „igazi” [true] és a „nem igazi” [untrue] művészeteket javasolja. Bren (1986: 97) „sajátságos” [proper] és a „nem sajátságos” [improper] művészeteket használja, míg ebben a cikkben a saját fordításomat, a „tulajdonképpen” [appropriate] és „nem tulajdonképpen” [inappropriate] művészetet használok. [A magyar változatban Irzykowski könyvének magyar fordításában olvasható ellentétpárját használjuk – a szerk.]

Holzapfel megkülönböztetését, és úgy gondolta, hogy a film az animációs film révén képes a tulajdonképpeni művészet pozíciójába emelkedni, mivel ez az egyetlen olyan filmtípus, amely saját erőforrásait használja (Kuczkowski esetében a valódi szereplőket helyettesítő agyagból és a fából készült figurákat, melyeket a valós életből származó anyagnak tekintett) (Bukowska-Schiemann, 1991: 147).

Holzapfelhez hasonlóan az, ahogyan Irzykowski a tulajdonképpeni és a nem tulajdonképpeni művészetek közötti megkülönböztetést alkalmazta, szintén felvet egy sor kérdést. Nem úgy áll-e a helyzet, hogy minden művész a természetet használja inspirációként és „anyagként” a műalkotásaihoz? Amint azt Mazierska (1989: 20) kifejti, ez nagymértékben helytálló, elvégre minden művészi tevékenység a világban zajlik, és „anyagi eszközöket igényel, legyen az írógép, papír vagy festék”. Másrészt minden művészetnek megvan a maga sajátos anyaga, így minden terület eltérő módon hasznosítja a természetet. Jóllehet Irzykowski megkülönböztetése semmiképpen sem mentes a problémáktól, helytálló, ha belegondolunk abba, hogy például a kertművészet fő anyaga a virág, míg a színészek jelentik a fő eszközt/anyagot a színjátszásban. Ennek a megközelítésnek a nehézsége akkor tűnik elő, ha olyan fizikai tárgyat próbálunk találni, amely megtestesíthetné a költészet vagy a festészet művészetét. Ahogyan azt Mazierska (1989: 20) írja, „nem szoktuk azt mondani, hogy a költészet papírból és tintából áll, a festmény pedig vászonnál és festékből.” Hajlamosak vagyunk inkább azt elfogadni, hogy a formák és az árnyalatok képezik a festészet anyagát, míg a költészet szavakból épül fel. Ha az anyagokat tekintjük a művészet fő jellemzőjének, akkor a filmkészítés folyamata valójában inkább a virágokat rendezgető kertész, mintsem a festő munkájával mutat rokonságot. A kertész számára a kiindulópontot egyedi formájával és illatával egy adott virág jelenti, míg a festő a saját képzeletével és ecsetével dolgozik, amely gyakran még modellt sem igényel. Ugyanolyan módon, ahogyan a kertész a fizikai valóságot használja a virágok rendezésekor, a filmkészítő is a fizikai valóságot, például embereket és tárgyakat használ; kivéve persze akkor, ha animációs filmeket készít képzeletbeli, természetfeletti, nem realiztikus világokkal.

Irzykowski zavaros elgondolása és a holzapfeli megkülönböztetés iránti rokonszenve talán Irzykowskihoz a kétféle filmtípusba, az intenzív és az extenzív filmbe vetett hitére vezethető vissza: (Irzykowski, 1977[1924]: 235–240. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 169-173.]). Irzykowski gondolatmenete szerint az intenzív, minőségi film teljes mértékben megmutatja a filmben rejlő lehetőségeket a valóság (a mozgás) feltárására és a nézői érzékenység átalakítására (236. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 170]). Az intenzív film ennél fogva kísérleti jellegű, de sajnálatos módon Irzykowski itt nem említ konkrét példákat, így csak feltételezhetjük, hogy az animációs film ebbe a kategóriába tartozik. Az extenzív, kvantitatív film viszont alacsonyabb szinten helyezkedik el. Ez a rendszerint teátrális, populáris filmtípus „a mozgás helyett tényeket mutat” [Magyarul: Irzykowski, 2011: 170], nem pedig a film formai tulajdonságait vizsgálja. Esztétikai felelőssége azonban az, hogy átalakítja, hozzáférhetőbbé teszi az intenzív filmet (236-237. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 170-171.]). Irzykowski erre példának Murnau *Fantomját* (Phantom. 1922) hozza fel, melyben Lorenz Lubota (Alfred Abel) életének gyors ritmusát rövid, gyorsan változó jelenetek mutatják meg, amelyek a gyorsan mozgó körhinta forgásává alakulnak át. A szereplő tébolya tehát egy gondosan kidolgozott metafora segítségével van ábrázolva, egy grafikai megfelelés formájában, amely csakis a filmes nyelvre jellemző (237-238. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 171]).

Irzykowski fentebb idézett megkülönböztetése Viktor Sklovszkijnak a film kétféle típusáról alkotott későbbi elképzelését juttatja eszünkbe: az egyik a költészethez, a másik pedig a prózához áll közel (Shklovsky, 1994[1927]: 177). Sklovszkij szerint Dziga Vertov *A Föld egyhatoda* (Sesztaja csaszty mira. 1926) című filmje „a költészet formai megoldásának elve” köré épül; ezért „a pátoz költeményeként” hivatkozik rá (177-178.). Sklovszkij azt is állította, hogy Vszevolod Pudovkin *Anyá* (Maty. 1926) című művében a ritmikus szerkezeten keresztül „figyelhetjük meg a mindennapi helyzetek fokozatos áthelyeződését a pusztán formális elemek segítségével” (177). Másrészt úgy vélte, hogy Chaplin *Bohémvér* (A Woman of Paris. 1923) című filmje „szemantikai állandókon, elfogadott dolgokon nyugvó próza” volt. (178). A film költészetre és prózára való sklovszkiji felosztásának középpontjában az a gondolat áll, hogy egy művészi szempontból kifinomult filmnek több közös pontja van a költészettel (az Irzykowski-féle intenzív filmmel), míg a populáris film a prózához (az Irzykowski-féle extenzív filmhez) közeledik. Irzykowski úgy vélte, hogy mivel az animáció csak a képzelettől függ, közelebb álló [t i. a költészethez – a szerk.]. Ez volt az oka annak, hogy Irzyowski az animációs filmet „a szellem nyelvének” tekintette (Kumor, 1965: 140).

Irzykowski számára az animáció minden bizonnyal az intenzív film mintája lehetett, mert ez az egyetlen filmtípus, melyet egyetlen, független művész alkot. Irzykowski csakis az ilyenfajta filmben látta a film jövőjét:

Elképzelhető, hogy a festők a képeiket hamarosan a kinematográfiai előadás szolgálatába állítják majd, úgy, ahogy az a mozi hajnalán történt, amikor mindenféle »életerekekhez« és »csodadobokhoz« még nem alkalmaztak fényképeket. A mozi így válhatna »tulajdonképpen« művészetté: olyan megrendítő élmények részesei lehetnénk, amelyekről ma nem is álmodhatunk, és amelyeknek a kaland- és mesefilmek csak szerény előfutárai. Talán megszülethetne a kinematográf Michelangelója... (Irzykowski, 1977[1913]: 37, Giżycki, 1987: 84. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 16])

Irzykowski szerint egy animációs film alkotója elsősorban festő, „a kinematográf Michelangelója” (37. o. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 16]). Csak az animációs filmben – a tiszta mozgás filmjében – és minden külső inspiráció, például irodalom, „istenek és más emberi teremtményektől megszabadított mozi” által valósítható meg Irzykowski-féle eszményi film (Irzykowski, 1977[1924]: 256 [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184.]). Irzykowski ezt a fajta érzékenységet Kuczkowski filmjeiben találta meg, amelyekre a kritikus gyakran „színszimfóniaként” [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184] hivatkozott.

Paul Wegener hatása Irzykowskiaknak a filmről mint művészetről alkotott felfogására

Tekintetbe véve mindazokat a tulajdonságokat, amelyeket az animációs filmek jellemzőinek tartott, Irzykowski úgy gondolta, hogy az animáció aspektusai sikeresen integrálhatók a játékfilmes produkciókba. Ennek látta megvalósulását Robert Wiene *Dr. Caligari* (Das Cabenet des Dr. Caligari. 1919) című filmjében és annak festett díszleteiben (Irzykowski, 1977 [1924]: 248. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 175]). Paul Wegener filmjeit egyszersmind a filmtörténet leginnovatívabb filmjeinek tartotta, mert képesek voltak fantasztikus világokat létrehozni, melyekben a „trükk” az elbeszélés céljait szolgálta (44. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 22]),

ahogyan azzal az animációban is találkozott.¹² Kuczkowski kreációhoz hasonlóan Irzykowski úgy érezte (1977 [1924]: 249. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 23]), hogy Wegener filmjeiben a fantázia és a valós élet egymással párhuzamosan létezik, és csak az ilyenféle filmekben fejeződik ki teljes mértékben a filmkészítők kreativitása. Sklovszkij ugyancsak hasonlóan vélekedett az animációs filmről és a fantáziaelemek filmbeli használatáról. Ő úgy vélte, hogy az animációs trükkfilm a filmnek „még eléggé kiaknázatlan lehetősége” (Shklovsky, 1994 [1923]: 99). Szerinte az animációban a legfontosabb tényező az „illúzióval való játék”.

Irzykowski rajongása Kuczkowski filmjei iránt a film látomásos, misztikus tulajdonságai iránti csodálatában gyökerezik, amely erősen kötődik a romantikához, mely a modernizmus megjelenése előtt a legfontosabb művészeti irányzat volt Németországban és Lengyelországban egyaránt.¹³ Irzykowski úgy látta, hogy az animáció képes kifejezni a filmspecifikus [*screen-specific*], képzeletbeli világokat, ahogyan azok Wegener filmjeiben is megjelentek. *A tizedik múzsa* számos oldalán Irzykowski elragadtatva beszél *A gólem* (Der Golem. Wegener és Henrik Galleen, 1915), *A jógi* (Der Yoghi. Wegener és Rochus Gliese, 1916) és *Rübezahl esküvője* (Rübezahls Hochzeit. Wegener és Gliese, 1916) kísérteties hangulatáról. (Irzykowski, 1977 [1924]: 42-46, 47-49, 50-53. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 22-23, 24-25, 27-28.])¹⁴ Egyébként maga Wegener is úgy tekintett az animációs filmre, mint élőszereplős filmjeinek inspirációs forrására, és az összes filmes műfaj közül a leginkább progresszívnek tartotta (Eisner, 2008: 33). Mind Wegener, mind Irzykowski számára az animáció csodái a legjobban a speciálisan megtervezett modellek alkalmazásával, a stop-motion filmfelvételi technika használatával valósultak meg, amelyek „fantasztikus világokat keltenek életre, és amelyek teljesen újszerű asszociációkat kelthetnek a nézőben... Ezekben lehetetlen megkülönböztetni a természetes elemeket a mesterségesektől” (Wegener, 1916, idézi Eisner, 2008: 33-34).

Irzykowskit szintén lenyűgözte a film azon jellegzetessége, amely nem reprodukálja a valóságot, hanem ehelyett a művész a szükségletei szerint manipulálja és alakítja át azt. Úgy gondolta, hogy ez a film azon képessége, hogy „elhiteti velünk, hogy különleges és természetfeletti dolgokat látunk (trükkök, fantasztikus filmet)”, teszi azt művészetté (Irzykowski, 1977 [1924]: 57. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 30]).¹⁵ Nyilvánvaló, hogy jelentős mértékben formálta Irzykowski a filmről mint művészetről szőtt elméletét az, ahogy Kuczkowski és Wegener a fantáziát és a képzeletbelit hangsúlyozta. Saját rövid forgatókönyvére, *Az elemek szerelmére* (Miłość żywiołów. 1916–1917) a film hasonló, romantikus és szimbolista tulajdonságai iránti szimpátiája újabb bizonyítékként tekinthetünk:

Üres mező, rajta sziklák.

Az egyik szikla lassan feléled. Furcsa

12 Paul Wegener (1874–1948) főként expresszionista némafilmekben játszott, és tagja volt Max Reinhardt színjátszó társulatának.

13 Az animáció, a fantasztikus világok, a romantika és a német idealista filozófia kapcsolatáról lásd: Kearney (2006).

14 Wegener szintén fontos szerepet játszott Irzykowski filmelméletében a film mint művészeti forma iránti őszinte szimpátiája miatt. A színész-filmrendező az 1916-os *A film művészi lehetőségeiről* című előadásában kifejezte ellenszenvét a filmmel mint tömegszórakoztatással szemben, és a legtöbb kortárs filmet a színház rossz utánpótlásának és „szennyregénynek” tartotta (Westerdale, 2005: 153).

15 Kuczkowski, Wegener és Irzykowski elmélete között további kapcsolatok fedezhetők fel a német romantikus és idealista filozófia, különösen Schelling filozófiája révén (lásd Irzykowski, 1977 [1924]: 26, 36, 40, 42, 65, 219).

változások mennek végbe rajta. Arc jelenik meg rajta,

kezei nőnek.

Az egyik kézben kalapács, a másikban véső, emberalakot farag.

Kinyújtózik léte hajnalán.

[...]

Növényzet és virágok jelennek meg.

A férfi végül párt farag magának. A

munka vég nélküli simogatás.

[...]

Csók.

Egyesülnek.

Összenőnek.

Közös formájuk lassan elveszti emberi alakját.

Az alaktalan tömb remegni kezd.

Kővé válnak.

Már csak egy szikladarabot látunk.

És a magát teremtő ember összes teremtenye visszaváltozik

[...]

(Irzykowski, 1977[1924]: 95–96, fordítás Giżyckinél: 1987: 86, [Magyarul: Irzykowski, 2011: 60-61. kiemelés: K. K.]¹⁶

A forgatókönyvben Irzykowski látható módon a természetben és annak kiszámíthatatlan hatalmában merül el, ami ürügyként szolgál a fizikai mozgás filmbeli ábrázolásának feltárására: „Az egyik szikla lassan feléled [az angol változatban: *animate* – a szerk.]. Furcsa változások mennek végbe rajta. Arc jelenik meg rajta, kezei nőnek. [kiemelés: K. K.]” Az élettelen [*inanimate*] megelevenítésével [*animating*] kapcsolatos elbűvöltség egyben tükrözi az animációs filmről vallott elképzelését is, mint amely közel áll egy „mozgó díszítéshez” vagy egy „mozgó arabeszkhez”, melyek „újabb elképesztő távlatokat nyitnak” meg a film előtt (Irzykowski, 1977[1924]: 130-134 [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184.]).¹⁷ Irzykowski forgatókönyvében az is feltűnő, hogy számára, akárcsak a romantika és a német idealisták számára, a természet jelenti az ihlet fő forrását. Ez tükrözi Irzykowski csodálatát Arnold Böcklin szimbolista festményei iránt is (252. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 181]).¹⁸ Ezenkívül a forgatókönyv szintén jelzi Irzykowski elfordulását az emberi alakok alkalmazásától, ennél fogva Wegener *Rübezahl esküvője* című filmjének jeleneteire

16 Irzykowski és Kuczkowski között elmérgesedett a viszony emiatt a forgatókönyv miatt, mivel miután előbbi megmutatta neki *A tizedik múzsza* kiadatlan kéziratát, Kuczkowski úgy gondolta, hogy Irzykowski forgatókönyve a *Sziklák* (Głazy. 1916–1917) című filmjét plagizálja.

17 Irzykowski „mozgó arabeszk” fogalma Germaine Dulac „vizuális arabeszk” eszméjét juttathatja eszünkbe, ahogyan az az *Arabeszk* (*Arabesque*. 1929) című filmjében megjelenik, és benne a *cinéma pur* vonatkozásai artikulálódtak. A *tizedik múzsában* Irzykowski tárgyalta a tiszta mozi, valamint a francia *photogénie* fogalmát, elméletének ezen vonatkozásai azonban másféle megközelítést igényelnek (lásd Irzykowski, 1977[1924]: 145–159, 160–165. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 97-108. 108-112.]).

18 Arnold Böcklin (1827–1901), svájci szimbolista festő.

emlékeztet, melyet Irzykowski a természet szimbolikus felhasználása miatt ünnepelt, különösen azokról a jelenetekről van szó, melyekben vízesség és olyan rendkívül filmszerű mozgások láthatók, mint Rübzahl szerelmének átalakulása előbb lepkévé, majd madárrá (44-45. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 23]). Ilyenformán világossá válik, hogy Irzykowski a film iránti vonzalma az attrakciók mozijának hagyományához közeledik, amely elsősorban a filmes médiumra jellemző hatások feltárására helyezte a hangsúlyt.

Amint ebben a tanulmányban megvilágítottam, Irzykowski a filmkészítés ilyenfajta felfogását Kuczkowski és Wegener műveiben találta meg, akiknek filmjei speciális effektusokat kutattak, a céljuk alternatív valóságok megteremtése volt egy sor „trükkal”, melyek felfedezték azt az egyedülálló nyelvezetet, amely a film új médiumára jellemző.

Konklúzió

A *tizedik múzsát* megjelenése idejében számos negatív kritika érte. Ugyanakkor a könyv bevezetőjében Irzykowski kifejtette, hogy tisztában van elméletének bizonyos ellentmondásaival (Irzykowski, 1977 [1924]: 26. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 7.]). Az volt a célja, hogy a közönség számára olyan kritériumrendszert állítson fel, amelyet alkalmazni tudnak az akkori filmre. Összességében Irzykowski azt az álláspontot foglalta el, hogy a film csakis az animáció révén emelkedhet a művészet rangjára, mivel ez az egyetlen filmkészítési típus, amely lehetővé teszi a filmrendező számára, hogy a saját képére formálja a valóságot, ami Irzykowski számára a művészet meghatározó, fő jellegzetessége volt. Az animáció nem utánozni próbálja a valóságot, ehelyett saját és egyedi valóságmodellt mutat be.

Jelentős veszteség, hogy Kuczkowski egyetlen filmje sem maradt fenn, mert ezáltal Lengyelországé lehetne a „legtisztább avantgárd film” az 1920-as éveknek a futurizmus, a dadaizmus és a konstruktivizmus által inspirált filmjei előtt (Giżycki, 1987: 90). Azt vélelmezik, hogy Kuczkowski „látomásos” koncepciója hatást gyakorolt a lengyel animáció olyan kulcsfiguráira, mint Jan Lenica és Walerian Borowczyk, akiknek munkássága nemzetközileg is ismert (91), Irzykowski elméletének egyes vonatkozásai pedig megtalálhatók az 1930-as évek olyan kulcsfontosságú lengyel avantgárd filmrendezőinek munkáiban, mint Jalu Kurek és Stefan Themerson (különös tekintettel arra, hogy utóbbiak ragaszkodtak az inkább tárgyakkal, mintsem színészekkel való munkához). Még ha Irzykowski filmelmélete valóban tartalmazott is ellentmondásokat, ő tekinthető az első lengyel kritikusnak, aki kísérletet tett egy olyan elmélet kidolgozására, amely a film művészeti értékeivel foglalkozik. Kuczkowskival való kapcsolata az elmélet és a gyakorlat közötti szoros összefüggést is szemlélteti, amely döntő szerepet játszott a későbbi filmavantgárd fejlődésében.

Kovács Melánia fordítása

A fordítást ellenőrizte: Gerencsér Péter

[A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Kamila Kuc: Karol Irzykowski and Feliks Kuczkowski: (Theory of) Animation as the Cinema of Pure Movement. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 11. évf. (2016) 3. sz. 284-296. DOI: 10.1177/1746847716660685]

Bibliográfia

- Altenloh E. (1914): *Zur Soziologie des Kino: Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena, Eugen Diederichs.
- Bazin A. (2001[1945]): The ontology of the photographic image. In *What Is Cinema?* Vol. I. Berkeley, University of California Press. [Magyarul: André Bazin: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In Uő: *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2002. 16-23.]
- Bocheńska J. (1977a): Wstęp. In Irzykowski K. (szerk.): *Dziesiąta Muza. Zagadnienia Estetyczne Kina*. Warsaw, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bocheńska J. (1977b): *Polska Myśl Filmowa do roku 1939*. Wrocław, Zakład Naukowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Bocheńska J. (1980): Kino w kulturze Młodej Polski (wybrane wątki). *Kino*, 8.
- Bocheńska J. (1995): Karol Irzykowski we wspomnieniach Feliksa Kuczkowskiego. In Godzic W. és Lubelski T. (szerk.): *Kino według Alicji*. Kraków, Instytut Filologii Polskiej.
- Bren F. (1986): *World Cinema 1: Poland*. London, Flicks Books.
- Brun L. (1925): Wstrząsające odkrycie. *Filmia*, 7.
- Bukowska-Schiemann M. (1991): Teatr i kino w krytyce Karola Irzykowskiego. *Dialog*, 2.
- Christie I. (2001): Before the avant-gardes: Artists and cinema, 1910–14. In *The Tenth Muse: Cinema and Other Arts: Proceedings of the VII International Film Studies Conference*. Udine, Arti Grafiche Friulane.
- Coates P. (1987a): Karol Irzykowski: Apologist for the Inauthentic Art. *New German Critique* 42.
- Coates P. (1987b): The Tenth Muse (excerpts). *New German Critique* 42.
- Curtis D. (szerk.) (1979): *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910–1975*. London, Hayward Gallery.
- Dondziłło C. (1968): Próba wyjaśnienia sprzeczności estetyki kina Karola Irzykowskiego. *Kultura i Społeczeństwo*, 3.
- Eisner L. H. (2008): *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Berkeley, University of California Press.
- Elder R. B. (2010): *Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Waterloo, Ontario, Wilfried Laurier University Press.
- Giżycki M. (1987): Irzykowski, Kuczkowski and the tradition of 'visionary film' in Poland. *Afterimage* 13, Autumn.
- Giżycki M. (1996): *Awangarda wobec kina: Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań, Wydawnictwo Małe.
- Giżycki M. (2008): Canis de Canis, czyli Feliks Kuczkowski. In Giżycki M. és Żmudziński B. (szerk.): *Polski Film Animowany*. Warsaw, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.
- Hagener M. (2007): *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919–1939*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Haltorf M. (2002): *Polish National Cinema*. New York, Berghahn Books.
- Hendrykowski M. (1998): Death of the cinematograph. *Film History*, 10 (4): 453-458.
- Irzykowski K. (1977 [1913]): Śmierć kinematografu?. *Świat*, 21: 1–3. In Irzykowski K.: *Dziesiąta muza: Zagadnienia estetyczne kina*. Warsaw, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Irzykowski K. (1977 [1924]): *Dziesiąta Muza: Zagadnienia Estetyczne Kina*. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. [Magyarul: Karol Irzykowski: *A tizedik múzsa. A filmesztétika kérdései*. Ford. Szijjártó Imre és Dabi M. István. Brozsek Kiadó, Budapest, 2011]
- Karcz D. (1966): Irzykowski obroni się sam. *Kino* 7.
- Kearney R. (2006): The joyous reception: Animated worlds and the romantic imagination. In Buchan S (szerk.): *Animated 'Worlds'*. Bloomington, Indiana University Press.
- Książek-Konicka H. (1980): Teoria filmowa Karola Irzykowskiego. *Kino*, 8.
- Kuc K. (2014a): The inexpressible unearthly beauty of the cinematograph: The impact of Polish Futurism on the first Polish avant-garde films. In Kuc K. és O'Pray M. (szerk.): *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film*. New York, Columbia University Press.
- Kuc K. (2014b): Grasping fragmentary evidence: Jalu Kurek's Rhythmical Calculations (1934) and the notion of Photogénie. In De Cuir Jr. G. (szerk.): *On Fragmentation: Alternative Film/Video Research Forum, 2012–2013*. Belgrade, Academic Film Center/Student City Cultural Center.
- Kuc K. (2015): Cinema without film: A sketch of a fragmented history of the Polish avant-garde film, 1916–1934. *Cinergie: Il cinema e le altre arti*, March.
- Kuc K. (2016): *The Promises of the Avant-Garde: Polish Experiments in Film from Expressionism to*

Constructivism. Bloomington, Indiana University Press.

Kuczkowski F. (1955): *Wspomnienie o filmie przyszłości: Typescript in the collection of the Archive of Polish Cinematheque*. Syg. A.129, Warsaw.

Kumor A. (1965): *Karol Irzykowski: Teoretyk filmu*. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Lawder S. D. (1975): *The Cubist Cinema*. New York, New York University Press.

Mazierska E. (1989): Irzykowski na nowo odczytany: Filozoficzne treści 'X Muzy'. *Kino*, 8.

Méliès G. (1961) Importance du scénario. In Sadoul G (szerk.): *Georges Méliès*. Paris, Seghers.

O'Pray M. (2003): *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London, Wallflower Press.

Ostrowska E. (1995): Early film theory in Poland: The work of Karol Irzykowski. In Fullerton J. (szerk.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Sydney, John Libbey.

Rees A. (1999): *A History of Experimental Film and Video*. London, British Film Institute.

Shklovsky V. (1994 [1923]): Literature and Cinema. In Christie I. és Taylor R. (szerk.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London, Routledge.

Shklovsky V. (1994 [1927]): Poetry and prose in cinema. In Christie I. and Taylor R. (szerk.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London, Routledge.

Silvert T. és Taborski R. (szerk.): (1971) *Polska Myśl Teatralna i Filmowa*. Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Skaff S. (2008): *The Law of the Looking Glass: Cinema in Poland, 1896–1939*. Athens, Ohio University Press.

Themerson S. (1983 [1937]): *The Urge to Create Visions*. Amsterdam, Gabeerbocchus + De Harmonie.

Wallis M. (1949): Odkrycie filmu. Warsaw, Nadbitka Przeglądu Filozoficznego 1–2.

Wegener P. (1916/2002): Artystyczne możliwości filmu. In Gwóźdź A. (szerk.): *Europejskie manifesty kina: Antologia*. Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna.

Westerdale J (2005) The musical promise of abstract film. In Rogowski C. (szerk.): *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. London, Camden House

Filmográfia

A Föld egyhatoda (Sesztaja csaszty mira. Dziga Vertov, 1926)

Fantom (Phantom. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Flörtölő székek (Flirt krzesetek. Feliks Kuczkowski, 1917)

Rübezahl esküvője (Rübezahls Hochzeit. Paul Wegener és Rochus Gliese, 1916)

GERENCSÉR PÉTER

Keleti Walt Disney? Lappangó kapcsolatok Jiří Trnka rajzfilmjeiben a Disney-vel, a Warnerral és a UPA-jel

[SZERZŐ]

Gerencsér Péter a Milton Friedman Egyetem (Budapest) Kommunikáció- és Művelődéstudomány Tanszékének főiskolai docense. Tudományos kutatási területei: digitális kultúra, újmédia-művészet, cseh és szlovák film, közép-európai animációs film.

[absztrakt]

A tanulmány a cseh animációs filmrendező, Jiří Trnka (1912–1969) 1945-46-ban készített rajzfilmjeire fókuszál, és azt a szlogent igyekszik körüljárni, miszerint az alkotó „Kelet Walt Disney-jének” tekinthető. A dolgozat négy alulértékelt korai rajzfilmjét, *A nagyapó répát ültetett* (Zasadíl dědek řepu. 1945), *Az állatok és a petroviak* (Zvířátka a petrovští. 1946), a *Pérák és az SS* (Pérák a SS. 1946) és *Az ajándék* (Dárek. 1946) című alkotásokat az amerikai animációval, közelebbről a Disney, a Warner és a UPA esztétikájával való viszonyában formatörténeti szempontból értelmezi. Fő gondolata szerint Trnkát stop-motion bábanimációin túl rajzfilmjei miatt is érdemes figyelembe venni az animációs film egyetemes térképén, mivel nemcsak az amerikai *cartoon* gyakorolt hatást a cseh szerző rajzfilmjeire, hanem a csehek is az amerikai rajzfilmre. A konklúzió szerint a közép-európai animációs filmet a nemzetközi tendenciákba beágyazva kell újragondolni, hogy elnyerje helyét az egyetemes filmtörténetben.

The study focuses on the Czech animated film director Jiří Trnka's (1912–1969) animated shorts made in 1945–46, exploring the notion that Trnka could be considered the “Walt Disney of the East.” The paper examines four of his underrated early works—*Grandpa Planted a Beet* (Zasadíl dědek řepu, 1945), *The Animals and the Petrov Kids* (Zvířátka a petrovští, 1946), *The Springman and the SS* (Pérák a SS, 1946), and *The Gift* (Dárek, 1946)—in relation to the aesthetics of American animation, specifically Disney, Warner Bros., and UPA. Its central argument is that Trnka deserves recognition on the global map of animation not only for his stop-motion puppet animations but also for his animated shorts, as the influence between American cartoons and Trnka's work was reciprocal: while American cartoons influenced the Czech creator's animated films, Czech animation also left its mark on American cartoons. The conclusion asserts that Central European animation should be reconsidered within the framework of international trends to secure its rightful place in global film history.

Ambivalens headline

Az animációs film történeti diskurzusa a cseh alkotó, Jiří Trnka (1912–1969) nevét egyértelműen a bábfilmmel összefüggésben kanonizálta. Ennek ellenére azok a publicisztikai stílusban megfogalmazott írások, melyek a szerzőt „Kelet Walt Disney-jének” hatásvadász formulájával címkézték fel, munkásságát a rajzfilmes forma kontextusa felől értelmezték, noha pontosan nem határozták meg a cseh rendező és az amerikai rajzfilmkészítő–producer közötti összehasonlítást megalapozó kapcsolódási pontokat. Ez a megállapítás egyaránt jellemző a cseh, a közép-európai és az angolszász kritikára és filmtörténetre. Gyakran hivatkozott cikkében Trnka cseh kollégája, Edgar Dutka úgy véli, hogy a formula egy angol újságcikk nyomán, 1959-ben a Cannes-i filmfesztivált követően kezdett terjedni, ahol bemutatták Trnka *Szentivánéji álom* (Sen noci svatojánské, 1959) című egész estés stop-motion bábanimációját (Dutka 2000). Petr Janeček a prágai ugróemberre, Pérákra összpontosító Trnka-animáció kapcsán előbb csak a szerző állandósult jelzőjét idézi, majd az összefüggést a „humoros karakter” és a Disney-hez hasonló „szellem” nem is feltétlenül vitathatatlan kijelentésében lokalizálja (Janeček 2022: 2, 159). Ronald Holloway pusztán a hasonlóságot regisztrálja, Giovanni Kezich és Antonella Mott is megelepszik a marketing célú „Walt Disney of the East” frázis felelőtlenségével (Holloway 1983: 233, Kezich – Mott, 2022: 61). Szintén ezt a címet adta a lengyel *EKRANy* magazinban megjelent cikkének Mikołaj Góralik (Góralik 2015: 62-66). A magyar nyelvű (cseh)szlovákiai sajtóban már 1964-ben hivatkoztak az állandósult szófordulat nyugati genealógiájára, és annak mintájára Trnkát „Vörös Walt Disney”-nek nevezték (Barsi 1964: 12).

Ugyanakkor már 1947-ben, miután egy évvel korábban Trnka három rajzfilmjét levetítették a Cannes-i filmfesztiválon, az ellentétképzés logikáját alkalmazta Erwin Arnet: „Amíg a Disney-t a mechanikussá válás veszélye fenyegeti, ezek a cseh filmek tömör és kifinomult illusztrációk. Trnkának a könyvillusztrációból jött a film, míg Disney-nek a reklámművészetből” (Arnet 1947: 192). Edgar Dutka idegenkedett az összehasonlítástól, de a kifejtetlen érvelés keretében csak annyit állított, hogy „számos különbség volt a két nagy művész között”, egyetlen konkrétuma a befogadásra vonatkozott, miszerint Disney a gyermekeket és a családi közönséget szólította meg, míg Jiří Trnka a felnőtteket (Dutka 2000). Rolf Giesen szerint is félrevezető ez a fajta körülírás: „Szemben a Disney-vel, Trnka nem a díszlet naturalizmusához, hanem annak stilizációjához, az emberi alakok mesterségesen hősiességéhez és a téma lírai tartalmához fordult” (Giesen 2018. vö.: Giesen 2023: 36). Michal Bregant, a Cseh Nemzeti Filmarchívum igazgatója továbbment, és azért nem tartotta helytállónak a címkét, mert Trnka animációs filmjei a cseh kultúrában gyökereznek, ennél fogva még a párhuzamba állítás lehetőségét is tagadta (Jún 2012).

Ha ez az utóbbi radikális elhatárolás a szóban forgó kiüresedett szólam miatti retorikai túlzásnak is tekinthető, az amerikai Disney-stúdió és Jiří Trnka animációi közötti hasonlóságok és eltérések egyáltalán nem magától értendőek, és tágabb kontextusban az európai animációnak az amerikai rajzfilmhez fűződő folytonos ödipális viszonyában, a vonzódások és taszítások dialektikájának játékában ragadhatók meg. Az amerikai rajzfilm nyomasztó hegemoniájától, fojtogató esztétikai dominanciájától függetlenedni kívánó európai rajzfilmgyártás ambivalens viszonyulását mutatja, hogy szinte egyidejűleg igyekezett a klasszikus Disney-stílust imitálni, valamint annak alternatíváját, konkurenciáját kidolgozni, és paradox módon mindkét törekvést

az európai animációs film önállósodásának jeleként ünnepelte. A hitleri Németország kapcsán beszédesen fogalmazta meg ezt az egymást kizáró tendenciát Rolf Giesen és J. P. Storm: „Kemény munkával igyekeztek megalapítani a rajzfilmgyártást, hogy rivalizáljanak a Disney-vel és hogy egyfajta gyűlölködés és szeretek viszonyban versenyezzenek az amerikai producerekkel, zárt ajtók mögött tanulmányozva a filmjeiket” (Giesen – Storm 2012: 1). Ennek érdekében a nácik (Hitler és Goebbels titokban Miki egér rajongója volt) nem átalították Walt Disney-t Németországba csábítani 1935-ben, hogy ott folytassa tevékenységét, és a „repatriálás” jeleként nevét Walter Distlerre németesítették. Miután azonban a Disney-üzlet befuccsolt, antiszemita propagandát indítottak ellene (Giesen és Storm 2012: 12-13, 23). Kevésbé tébolyodott módon, de hasonló kettősség jellemezte Franciaországot, amelynek nemcsak animációsfilm-gyártása, hanem egész 20. századi története levezethető az amerikai kulturális gyarmatosítástól való félelemből. Ennek dacára Paul Grimault *A kis katona* (Le petit soldat. 1947) című rajzfilmjét, mely sok ikonográfiai és narratív vonatkozásában adósa az amerikai stúdióknak, „francia Disney”-ként aposztrofálták (Neupert 2011: 106). Ugyanúgy Disney kontextusában keretezték tehát, mint Trnka műveit, az ismétlődő retorikai fordulatok pedig tálcán kínálják az európai animáció elfojtáson és „hatásizonyon” nyugvó pszichoanalitikus interpretációját. Maga Jiří Trnka is deklarálta az amerikai animációval való szembenállását, amikor egy amerikai oktatói állást 1948-ban visszautasítva leszögezte: „Nem tudok cowboyocskákat csinálni. Tudom, hogyan kell cseh parasztokat csinálni, és ezek Amerikában senkit sem érdekelnek. Ide kötődöm” (Howard 2013). Eltekintve a sors iróniájától, hogy alig egy évvel e kijelentés után Trnka mégis csak készített „cowboyocskákat”, amikor – a *Limonádé Joe* (Limonádový Joe aneb Kinská opera. Oldřich Lipský. 1964) előzményeként – *A préri-ária* (*Árie prérie*. 1949) című westernparódiáját megalkotta, a szerző szavaiból a dacos ellenállás hangja hallatszódik ki. Mindezek alapján a Disney-hez való örökös hasonlítóítás paradox módon abban összegezhető, hogy a kritika az európai animáció önállóságának bizonyítékát látta még a Disney-utánzatokban is.

Trnka és Disney bináris oppozíciókon alapuló összehasonlítása a tematika, az animációs technika, a narratíva, a vizuális stílus és a hagyományok miatt sem egytényezős egyenlet. A „keleti Walt Disney” elnevezés azért nem koherens, mert a Disney stúdió megkülönböztető terméke a rajzfilm volt, Trnkára viszont a bábanimáció terén kivívott nemzetközi sikere okán ragasztották rá ezt a címkét. Mindeközben a filmtörténet alig szentelt figyelmet annak, hogy Trnka a filmes pályafutását közvetlenül a második világháborút követően nem bábfilmmel, hanem meglehetősen gyors produktivitással négy rajzfilmmel kezdte. Bábanimációinak árnyékában ezeknek a rajzfilmeknek az európai animációs filmben játszott szerepét kevésbé állították fókuszba, jóllehet ezek a munkák közelebbről összevethetők a Disney-vel. A maguk korában nemzetközi elismeréseket szereztek, és az európai animáció önállóságát példázták velük. Az alábbiakban e négy 1945-46-ban készült rajzfilm, sorrendben *A nagyapó répát ültetett* (Zasadíl dědek řepu. 1945), *Az állatok és a petroviak* (Zvířátka a petrovští. 1946), a *Pérák és az SS* (Pérák a SS. 1946) és *Az ajándék* (Dárek. 1946) alapján azt vizsgálom, hogy Trnka mennyiben követi a Disney-stílust (és általában az amerikai *cartoon*), illetve alternatív, a belső hagyományokat újragondoló modelljei, valamint az amerikai UPA (United Productions of America) stúdió modern grafikáját előlegező esztétikája révén milyen módon szakad el tőle. Tézisem szerint Trnkát nemcsak stop-motion bábanimációi miatt érdemes az animációs film egyetemes történetében számításba venni, hanem rajzfilmjei az esztétika és a kapcsolati tőke szintjén is jelentős hatást

gyakoroltak az amerikai rajzfilmre, valamint az 1940-es évek végén, az 1950-es évek elején a Disney-re adott válaszokra.

Remedializált könyvillusztráció (*A nagyapó répát ültetett*)

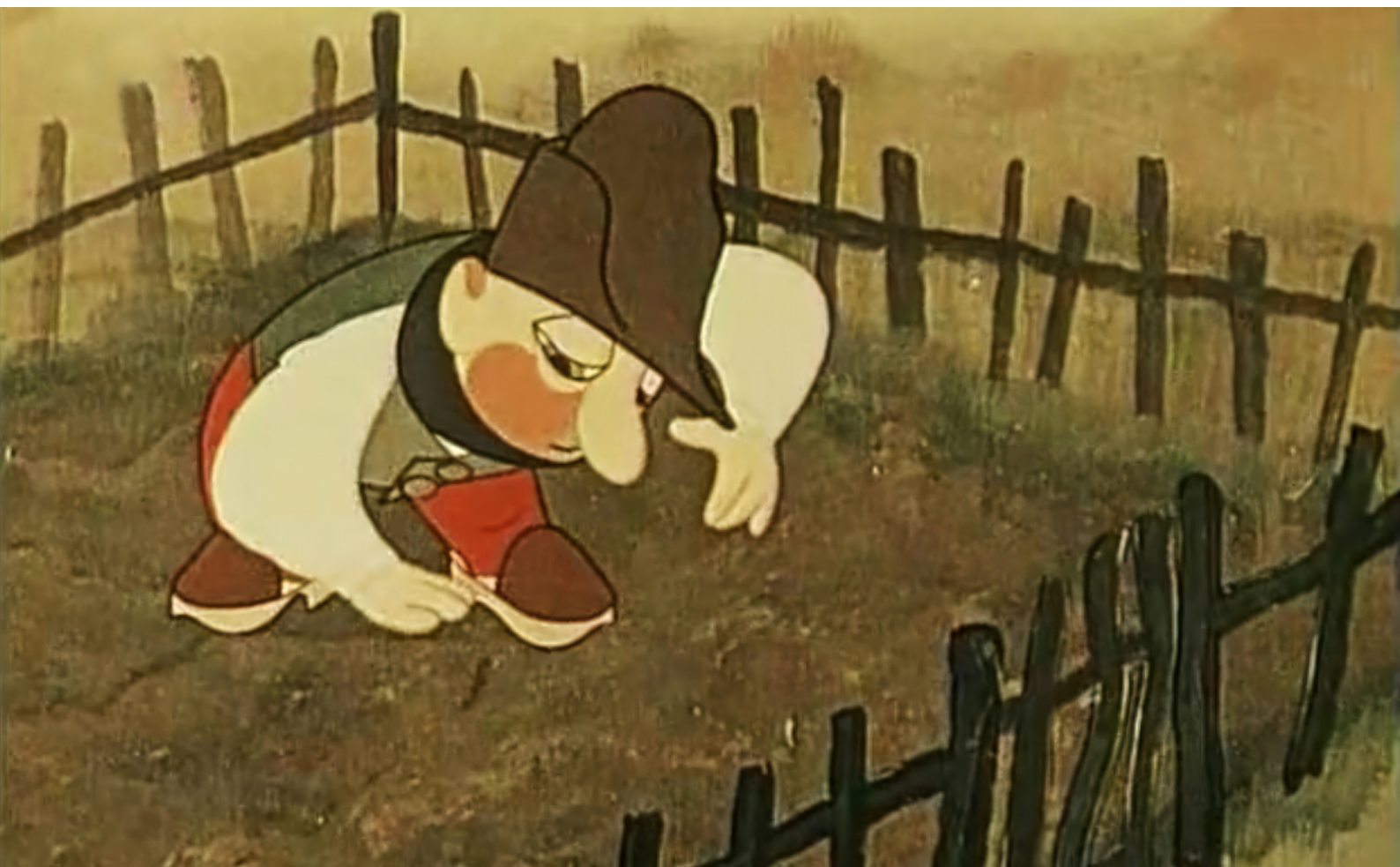
Közvetlenül a második világháborút követően Trnka első filmje, és egyúttal a náci megszállás után újjáalakuló Csehszlovákia első rajzfilmje, *A nagyapó répát ültetett* alig pár hónap alatt elkészült. Már 1945. november 26-án megkapta a vetítési engedélyt, 1946. január 25-én pedig megtartották nyilvános (moziszínházi) előadását is.¹ Ezt a gyors produkciós folyamatot az intézményi feltételek szerencsés, bár – mint majd kitérek rá – paradox együttállása segítette elő.

A diszkontinuitások és kontinuitások mentén kibontakozó csehszlovák animációs filmgyártás egyik intézményi feltételét az jelentette, hogy a náci Németország által kreált Cseh és Morva Protektorátus területén, főként a prágai filmstúdiókban a németek intenzív fejlesztéseket hajtottak végre a második világháború során, melyek lényegében sértetlenül vészelték át a háború pusztításait. Ami szorosabban az animációs filmkészítést illeti, a náci kisajátították a Vladimír Novotný és Josef Vácha által 1935-ben alapított trükkfilmstúdiót, az Ateliér Filmových trikút (AFIT). A stúdiót 1941-ben az osztrák Richard Dillenz felügyelete alatt a prágai stúdiókból a németek által gründolt Prag-Film alá rendelték, amit náci filmgyártási centrummá igyekeztek fejleszteni (az intézménytörténeti háttérhez: Gerencsér 2014: 1-19). Dillenz azt az ambiciózus feladatot kapta, hogy a Disney-filmek, különösen pedig az etalonnak tekintett *Hófehérke és a hét törpe* (Snow White and the Seven Dwarfs. David Hand et al., 1937) mintájára hozzon létre az amerikai rajzfilmet felülmúló, de legalábbis azzal versenybe szálló egész estés animációs filmet. Miután Dillenz kudarcot vallott, helyét az addig Berlinben működő karikatúrarajzoló, Horst von Möllendorff vette át, akinek néhány hónappal a háború vége előtt sikerült befejeznie az *Esküvő a koralltengerben* (Svatba v korálovém moři / Hochzeit im Korallenmeer. Horst von Möllendorff, 1944) című tizenegy perces rajzfilmet (a filmet korábban részletesen tárgyaltam: Gerencsér 2012). Ennek a rajzfilmnek a kivitelezési munkálataiban számos, később jelentős pályát befutó cseh alkotó vett részt, többek között Jiří Brdečka, Eduard Hofman, Břetislav Pojar, Josef Kábrt, Stanislav Látal, Ivan Masník, Čeněk Duba, Václav Bedřich, az operatőr Vladimír Novotný, a zeneszerző Julius Kalaš. Ez a gárda a háború után is együtt maradt, de megszerzett szakmai tudásukat 1945-től immár a csehszlovák film javára kamatoztatták. A náci megszállás tehát ironikus módon hozzájárult ahhoz, hogy a csehszlovák animációs filmgyártás személyi feltételei technikai felszereltséggel párosuljanak. Ilyenformán a második világháború végén Csehszlovákia Európa egyik legmodernebb technikai kondícióival és tapasztalatot szerzett filmeseivel rendelkezett, miközben a kontinens többi részén a stúdiók romokban heverték.

Az intézményi feltételek másik oldalát az államosítás jelentette. Eduard Beneš, az emigrációból hazatérő csehszlovák köztársasági elnök 1945-ben már egyik első dekrétumával állami monopóliumként határozta meg a filmgyártást, vagyis az államosítást Közép-Európa többi országától eltérően nem a kommunista hatalom, hanem a polgári kormányzat hajtotta végre (Plass 2011: 6). Ennek – ismét paradox módon – pozitív hatása az volt, hogy anyagi biztonságot teremtett, így a művészeknek kereskedelmi célokból nem kellett esztétikai kompromisszumokat

¹ Lásd a *Filmový přehled* adatbázisát: <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/398616/grandpa-planted-a-beet> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)

kötniük, ami nagyobb teret adott a szerzői koncepcióknak (vö.: Liehm – Liehm 1977: 26, 96, 107). Időközben a náci animációs filmgyártás megszűnése folytán vezetés nélkül maradt alkotók a háború során az animációs filmgyártásban részt nem vevő, a könyvillusztráláshoz visszavonult Jiří Trnkát kérték fel a stúdió élére, akit a 36 alkalmazott 1945. június 15-én választott meg az újjáalakuló intézmény élére (Pass 2011: 7). A *Bratři v triku* (szójáték: Testvérek a trükkben/ Testvérek trikóban) nevet felvett állami animációs filmstúdió rögvest nekilátott az első film előkészítésének.



A nagyapó répát ültetett (Zasadil dědek řepu. Jiří Trnka, 1945)

A nagyapó répát ültetett teljes egészében Trnka elgondolásán nyugszik, ő volt a forgatókönyvíró, a művészeti vezető, a figuratervező, a rendező is, míg a náci és az új stúdió alkotógárdája között jelentős átfedés volt. A tíz perc hosszúságú, tisztán rajzfilmes technikával megvalósított animáció az ismert orosz répamese parafrázisa, közvetlenül pedig a cseh költő, František Hrubín verses adaptációja (később Trnka illusztrációival jelent meg Hrubín mesekönyve). Trnka filmje a népmese, közelebbről a tündérmese (*pohádka*) hagyományába és az ezzel összefüggő kisember-világképbe ágyazódik, ami a Disney-vel való rokonságot mutatja, itt azonban el is fogynak a közvetlen analógiák. Még a *pohádka* is felületes kapcsolat csupán, tekintve, hogy a cseh varázsmese nemcsak a gyermekközönséget célozza, kulturális funkciója mélyebb:

terápia, melynek rendeltetése a valós élet deficitjeinek kompenzálása a képzeletben (amit a répamesében a család nélkülözését kárpótló, méreteresre duzzadt répa jelöl).

A Disney gömbölyded és plasztikus karakterdizájnival szemben Trnka figuráinak morfológiája szögletes, zömök testtel és rövid lábakkal, melyek későbbi bábfiguráinak előképei. A vágott szemek alkalmazása is eltér amerikai kollégájának kerek formáitól, így a szemmozgással való kommunikációra és az érzelmek artikulációjára ez a típus eleve kevesebb lehetőséget kínál. A háttér kidolgozatlansága, a tér monokróm színe a levegőperspektíva helyett kétdimenziós síkszerűséget eredményez. A perspektivikus térszerkesztés sem felel meg a Disney által felállított szabályoknak, a realiztikusnak nevezett esztétikai konstrukció helyett itt a rövidülés elve nem érvényesül. Ez kifejezetten szembetűnő *A nagyapó répát ültetett* egyik központi motívumánál, a falécekkel körbekerített zárt kiskertnél (*záhradka*), amely a cseh kultúrtörténetben az eszképizmus metaforája, a nagyapó itt is egyfajta várként védelmezi. A rombusz alakú kert nem a reneszánsztól örökölt térkonstrukció hagyományát, hanem a veduta műfajának kissé felülnézeti, kiterített, torzuló szögekkel ábrázolt látványát idézi. Amíg a Disney-rajzfilmekben a *squash and stretch* néven ismert, a ruganyos mozgás illúzióját megteremtő technika divatozik, Trnka a figuráit – különösképpen a matrjoskaszerűvé formált nőalakokat – úgy animálja, mintha ólomlábakon mozogva úsznának át a képen, akár a későbbi Flash-animációban. Ráadásul a Disney oldalirányú figuramozgatásával szemben a vertikális mozgásokat preferálja. Trnka a narratívát sem az akcióra, a fordulópontokra hegyezi ki, a lassú történetmondás a lírai elemek előtérbe kerülésével párosul.



A nagyapó répát ültetett (Zasadil dědek řepu. Jiří Trnka, 1945) Forrás: <http://comebackcompany.com>

Ezeket a Disney-stílustól való eltéréseket, kiváltképpen az álomjelenetbeli vizuális absztrakciót, asszociatív metamorfózisokat és a líraiságot a szinkrón recepció az animáció „cseh iskolájaként” azonosította, ugyanakkor a különbségek okaként adódik egy másik, a médiumok természetéből fakadó lehetséges magyarázat is. Nevezetesen a remedializáció, melynek a McLuhani technológiai determinizmust továbbgondoló klasszikus meghatározása szerint „médium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét” (Bolter – Grusin 2011). Trnka nem vett részt a Harmadik Birodalom prágai filmgyártásában, és korábban csak egyszer volt dolga filmmel, a *Spejbl filmes bűvöletében* (Spejblovo filmové opojení. Josef Skupa, Václav Kubásek, 1931) a bábfigurák társtervezője volt, de ő Josef Skupa pilzeni bábszínházában bábművészként, illetve annak nácik általi bezárása után mesekönyvek illusztrátoraként volt ismert.² Trnka magával hozta korábbi médiumokban szerzett tapasztalatait, a „rég” médiumokat „új” médiumba ültette át. *A nagyapó répát ültetett* mintha illusztrációból kinövő rajzfilm volna. A mesekönyv, de akár a diafilm médiumát is idézi a nyitójelenet, melynek peritextusában a nagyapó állóképét látjuk, majd a színházi függöny felgördülését is imitáló képváltással az absztrakt térből a diegetikus térbe érkezünk. Ugyancsak a rajzos illusztráció mintájára emlékeztet az álomjelenetben használt, a szövegbuborék-technikára emlékeztető módszer, amely a nagyapó azon félelmét reprezentálja, hogy a féreg elpusztítja a zöldséget. A régi médium felőli megközelítést példázza, hogy Trnka a vizuális történetmondás helyett erőteljesen, olykor tolatkodóan támaszkodik a testnyelvre a nézővel való kommunikáció során: a nagyapó látványosan megmutatja a kertkapu kulcsát, öntudatosan magára mutatva jelzi, kié a kert, gesztikulálva hívogatja a növényt melegítő Napot stb.

A rajzfilm egy másik médium, a bábszínházi modell továbbélését is bizonyítja. Jaroslav Boček szerint a népmesét eredetileg bábfilmeken akarták megvalósítani (Boček 1965: 75). Trnka karaktereinek ezért nincsen szájmozgása, nem beszélnek, ami abból a tradícióból fakad, hogy Csehországban a germanizációs törekvések során a vásári bábszínházban a figurák csehül nem, csak németül szólalhattak meg, így a cseh bábosok ellenálló gesztusként inkább a némaságot választották. A szájmozgás és a beszéd hiánya Trnka későbbi pályáján is domináns maradt. A beszédet Trnka később állandó partnerévé váló zeneszerzőjének, Václav Trojannak a melódiája helyettesíti, aki a „Mickey-Mousingnak” elkeresztelt, a zenét a cselekménnyel szinkronizáló illusztratív, hangutánzó technikát alkalmazza a Disney-hez hasonlóan. Amint azonban Marco Bellano megfigyeli, Trojan gyakran a másodlagos eseményeket húzza alá (kutyaugatás, az orrfújás zenei lekövetésének hiánya), a kollektív répahúzás képei pedig ironikusan a *Hull a pelyhes fehér hó* című gyermekdal Mozart által népszerűsített dallamával kapcsolódnak össze (Bellano 2020: 54-55), így, teszem hozzá, a zene a répát karácsonyi ajándékként interpretálja. Mindazonáltal a rajzfilm eminensen tanúsítja azt a mintakövetési stratégiát, hogyan transzplantálódik az új médiumba a régi médium, így Trnka filmje legalább annyira mutatja a könyvillusztrációval és a bábművészettel való folytonosságot, mint az animáció „cseh iskolájának” új kezdetét.

2 Eva Strusková Karel Dodalról, az első jelentős cseh animációs rendezőről írt, levéltári kutatásokon alapuló monográfiájában azt állítja, hogy a Giannalbarto Bendazzi által terjesztett nézetten szemben nincs arra bizonyíték, hogy Trnka, aki akkor még Skupa alkalmazottja volt, részt vett volna a másik *Spejbl és Hurvínek*-film, a *Všudybyl kalandjai* (Všudybylovo dobrodružství. Irena Dodalová, Karel Dodal, 1936) munkálataiban. Lásd: Strusková 2013:113-114.

Bársonyos Disney-imitáció (Az állatok és a petroviak)

Trnka második filmje, a nyolcperces *Az állatok és a petroviak*, a debütáló rajzfilmjének az ikerdarabja. Az 1946-os Cannes-i filmfesztiválon kategóriagyőztes lett, és benne az európai animáció diadalát magasztalták a Walt Disney-filmek monopóliumával szemben. Kérdés, hogy minek szólt ez a zajos siker: annak, hogy a film alternatívát kínált a Disney dominanciájával szemben, vagy pedig azt példázta, hogy az európai filmkészítők is képesek Disney stílusú filmek gyártására. Trnka ebben a filmben jutott a legközelebb a harmincas évek végétől kialakuló klasszikus Disney-nyelv utánzásához, de az alábbiakban amellet érvelek, hogy legalább két ponton jelentősen módosította, lecsendesítette a mintául szolgáló esztétikát.



Az állatok és a petroviak (Zvířátka a petrovští. Jiří Trnka, 1946)

Hasonlóan első filmjéhez, *Az állatok és a petroviakban* is a népmeséből merített, ezúttal a Grimm-testvérek által klasszikussá tett *A brémai muzsikuskok*at dolgozta fel (Walt Disney 1922-ben *The Four Musicians of Bremen* címmel maga is rendezett egy rajzfilm-adaptációt, ez azonban még

stílusában, technikájában is jóval a klasszikus Disney-stílus előtt volt). Trnka itt is szerzőnek tekinthető, a forgatókönyv mellett ő a tervező, a művészeti vezető, a rendező. Ez a heterodiegetikus narrátort alkalmazó meseváltozat azonban csak egy epizódot jelenít meg a történetből, nem tárgyalja a háziállatok gazdájuktól való elmenekülését, sorsközösséggé formálódásukat, kizárólag a varázserdőre és az erdőben a zsványokat megfélemlítő állatokra fókuszál.

Bár a karakterdizájn a Disney-rajzfilmekhez képest továbbra is síkszerűnek és szögletesnek tűnik, lényegesen kifejezőbb a kerek szemek mozgása, aprólékosan kidolgozott a háttérrajz, valamint kifinomultabb és változatosabb a képkompozíciós technika, amely a tengerentúli versenytárséra emlékeztet. A film alkotói közül sokan részt vettek korábban a Disney-t utánzó *Esküvő a koralltengerben* című náci korszakbeli rajzfilm munkálataiban, melynek mintája azonban ironikus módon nem egy Disney-, hanem egy Warner-produkció, a *Mr. and Mrs. is the Name* (Isadore Freleng, 1935) volt (Gerencsér 2012, Gerencsér 2014: 16). Az ezúttal Boris Masníkra bízott mozgásstílus, például a falevelek és a növények animálása, az emberi figurák lopakodó mozgása, a futás reprezentációja szintén erősebben kapcsolódik a fizikai törvények megfigyelésén alapuló, és azt túlzásokkal vegyítő Disney-féle tizenkét alapelvhez (Thomas – Johnston 1981: 47–69. Magyarul – Lábán Rudolf mozgásemellete felől bírálva – röviden ismerteti: Bishko 2009: 58). Ami azonban a legáruklóbbá teszi a Disney-hatást, az a termélységnek *A nagyapó répát ültetett* című rajzfilmtől gyökeresen eltérő kiaknázása. A téma kijelöléséhez ugyan már a korábbi film is használt ráközelítő kameramozgást, itt azonban ez jóval gyakrabban és változatosabb formában történik meg. Az oldalirányú mozgások és különösen a térbe felülről leereszkedő kamera mozgását imitáló képsorok már nem a könyvillusztrációk lapozgatós képváltásait, hanem egy klasszikus Disney-sémát adaptálnak. A döntő elem ugyanakkor a Disney által kifejlesztett és a *Hófehérke és a hét törpe* előtanulmányaként *Az öreg malom* című filmben (The Old Mill. Wilfred Jackson, 1937) elsőként alkalmazott többplános kamera cseh megfelelője, amelynek révén a díszlet egyes elemeit a celluloidíveken egymástól elkülönítették, majd a felvétel során a kamera az egyes rétegek felé mozogva a háromdimenziós térhatás illúzióját keltette. A képmélységet ezáltal már nem csak a reneszánsz perspektíva, a modulált szín- és árnyékhasználat, a fényeffektusok érzékeltetik, hanem a rétegek különválasztása is plasztikus hatást idéz elő. Trnka, aki legelső filmjében a 2D-hatásban gondolkodott, ezúttal a 3D-s hatású animáció nemzetközi élvonalához csatlakoztatta a cseh filmet – később azonban ironikus módon pontosan a kétdimenziós világ iránti elégedetlensége miatt fordul el a rajzfilmtől, és tér át a bábfilmezésre.

A többterese kompozíció mellett a Disney-hatást igazolják a vizuális allúziók is. A Grimm-mesék gótikus, horrorisztikus varázserdejének a középpontba állítása már önmagában emlékeztet a *Hófehérke és a hét törpe* Disney-adaptációjára, amely szintén a sötét erdő mélyére visz. Sokkal egyértelműbb azonban az imitáció az antropomorf növényábrázolásoknál, nevezetesen Trnkánál a makkok és zsurlók körtánca, a szaladó gombák, a gyökereivel lépkedő kiszáradt fatörzs a Disney két klasszikus rajzfilmjére, a Technicolor színesfilm-technikát animációban elsőként alkalmazó *Virágok és fák* (Flowers and Trees. Burt Gillett, 1932) és az egész estés, félabstrakt *Fantázia* (Fantasia. James Algar et al., 1940) vizuális mintáira reflektál.

Narratív felépítésében ugyanakkor *Az állatok és a petroviak* lényegesen különbözik az amerikai modelltől (noha a *Fantázia* is unortodox elbeszélést alkalmazott – kereskedelmileg meg is bukott).

A klasszikus hollywoodi elbeszélésmóddhoz idomuló Disney-rajzfilmek a jó és a rossz párharcára hegyeződnek ki, és a történet a világ rendjének megbomlásától annak helyreállításáig tart. Trnka adaptálja ugyan a népmesei hősre emlékeztető gyenge szereplő (itt a kakas, a macska, a kecske) felülemelkedésének, a közösségi szolidaritásnak és a boldog befejezésnek a sémáit, narratívája azonban nem a harcra, az erőszakra összpontosít, még a három rabló sem gonosz igazán. Összeütközés helyett inkább az erdő misztériumára koncentrálnak, kiegyenesítik, lecsendesítik az akciót. Nem is a győzelemre (a zsványok megfutamítására), hanem a sötét erdőtől való éjszakai félelemre helyeződik a hangsúly. A szerencsejátékos betyárbanda elűzésének jelenetét követően, amikor a klasszikus narratíva szerint a filmnek véget kellene érnie, az erdei atmoszférát leíró képsorok még hosszasan folytatódnak. A kártyázás már-már az *Alice Csodaországban* szürrealizmusára emlékeztet, és csakugyan, ahogyan itt az erdei kunyhó jelenete, vagy korábbi munkájában az álomjelenet, Trnka filmjei tele vannak tűzdelve pszichedelikus etapokkal, szürreális absztrakciókkal, melyek kevésbé illeszkednek a Disney-modellhez.



Az állatok és a petroviak (Zvířátka a petrovšti. Jiří Trnka, 1946)

A másik jelentős különbség a redukált akcióból következő lírai többletből, a lelassított tempóból fakad. Amikor a háziállatok felülkerekednek a zsványokon, a győzelem atmoszférája helyett egy hangulatváltással melankólia lesz úrrá a filmen. A Disney-sémában disszonánsként hatna, hogy a film a természet ideiglenes halálával, a levegőben elégikusan keringő elsárgult falevelek képeivel fejeződik be, mely képsorok egyébként a leveleken lévő lyukakon keresztül ragyogóan

kidolgozott, aprólékos kompozíciókban játszanak a látható és láthatatlan oszcillációival. A lírai hangvételt támogatja az Oskar Nedbal *Meséről mesére* (Z pohádky do pohádky. 1908) című balettzenéjének *A brémai muzsikusokra* vonatkozó részét újrahasznosító Václav Trojan filmzenéje. Bellano szerint ha talán egy Disney-filmzene is lebegett Trnka szemei előtt, az is unortodox minta volt: „Ha valóban a *Fantázia* volt *Az állatok és a petroviak* modellje, akkor a fő inspiráció, amit Trnka merített belőle, az a lehetőség volt, hogy teljesen megfossza a párbeszédétől és a hanghatásoktól a filmet, és egy, a film teljes akusztikájáért felelős tisztán zenei hangsávot választott” (Bellano: 2019: 58).

Miközben a filmet a vizuális stílus összekötötte a Disney-vel, a történetépítési séma, a zenei atmoszféra sok szempontból elválasztotta attól. Ugyanakkor *Az állatok és a petroviak* alapján releváns leginkább az angolszász kritika címkéje, amely a cseh alkotót „Keleti Walt Disney”-nek keresztelte el. Eltávolítják azonban tőle a gömbölyű helyett használt szögletes formák, a leegyszerűsített mozgás, a líraibb és lassabb történet, az erőszak hiánya, a vizuális absztrakció, valamint az eltérő humor, amely nem gegekre, hanem finom iróniára épül. Amíg Trnka első két rajzfilmje rurális környezetben játszódott, másik két rajzfilmjének közege a város lesz, és a Disney-től gyökeresen eltérő utakat keres.

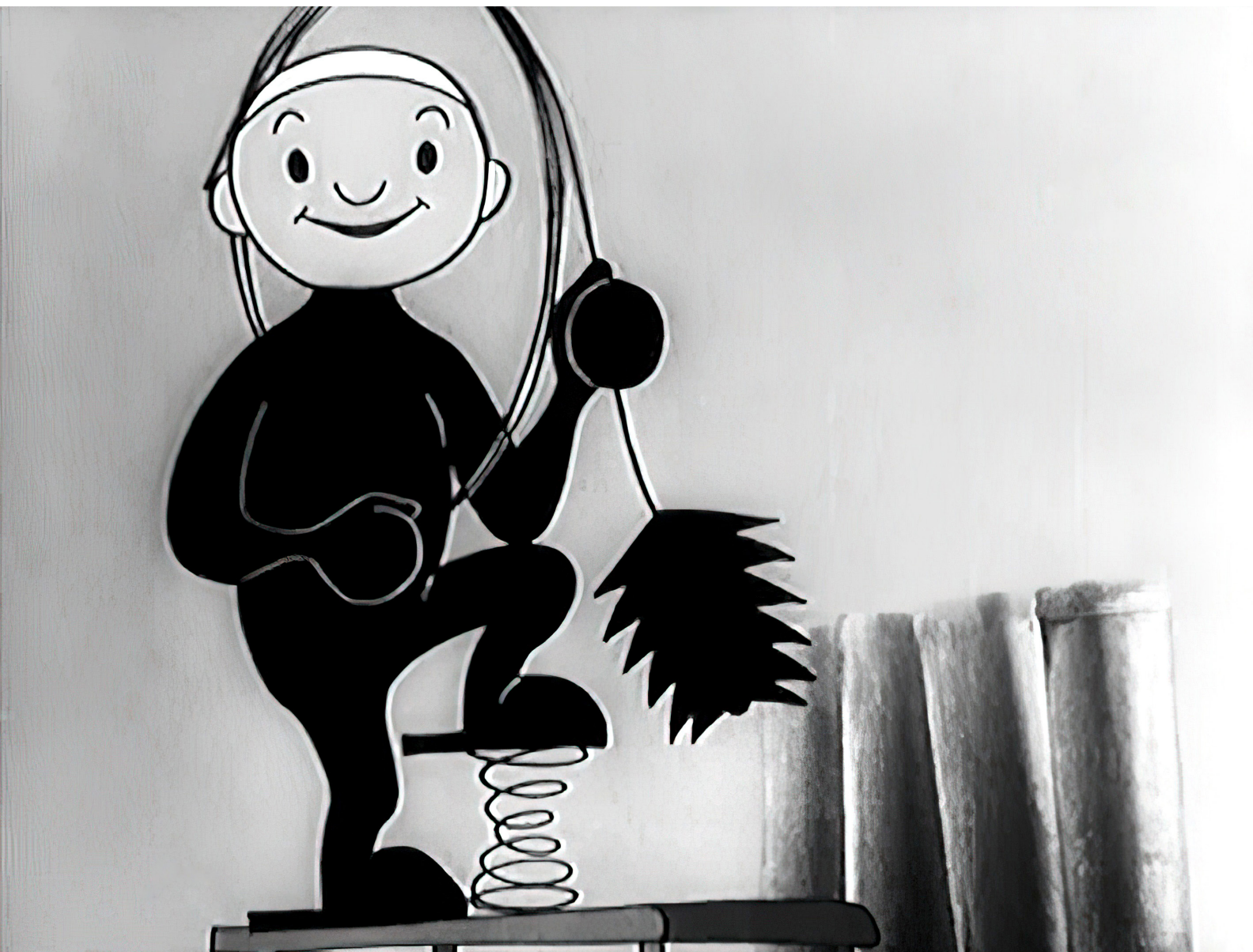
Karikatúrastílus és burleszk (*Pérák és az SS*)

Ugyan Trnka szintén 1946-ban készítette a *Pérák és az SS* című kombinált filmjét, viszont ebben élesen szakított a Disney-hagyománnyal. Szintén a folklórból merít, de immár nem a népmese, hanem városi legenda a forrása, és politikai témájával a gyermekközönség helyett kizárólag a felnőtt nézők figyelmét célozza meg. Korábban a filmet a propaganda összefüggésében részletesen értelmeztem (Gerencsér 2012), ezért a továbbiakban ismétlések helyett csak a Disney-től való elszakadás és a helyére állított alternatív esztétika felől tárgyalom.

A 14 perces fekete-fehér film a korábbi elégikus és melankolikus stílus helyett a szatirikus tónust választotta, melynek célja a felszabadulás után a megszálló náci rendszer kigúnyolása, nevetségessé tétele volt, így a film sok szempontból a második világháború alatti *wartoons* (háborús rajzfilm) műfajához illeszkedik. Bár a filmet Trnka itt is szerzőként uralta, alighanem a hangvétele sokat köszönhet a társrendezőnek, a groteszk humor, a szatíra és a társadalmi kommentár iránt fogékonyabb Jiří Brdečkanak. A narratíva protagonistája, Pérák, a prágai ugróember, aki a náci megszállás idején inkognitóban ellenállóként tevékenykedik, és igyekszik borsot törni a nácik orra alá. A civilben fekete ruhás kéményseprő arcát maszkyszerű zokni takarja el, a cipőjére erősített rugóval pedig akrobatikus feladatok végrehajtására képes. Akciói és vizuális ismérvei Pérák kitalált figuráját az amerikai szuperhős-hagyomány felől teszik értelmezhetővé, a cseh Superman éppúgy titkos személyazonossággal, különleges fizikai képességekkel rendelkezik, mint amerikai kollégái, az erőszak és az aktív szerep is rokonságba állítja velük.

Jiří Trnka műve nemcsak akciódús karakterében különbözik előző két filmjétől, hanem abban is, hogy hibrid technikát használ, a rajzfilm és a fotografikus kép kombinációját: amíg az emberalakok rajzoltak, a prágai nagyvárosi környezet reprezentációjához valódi fényképet használ. Szemben *Az állatok és a petroviak* illúzióteremtő szándékával, már önmagában ezzel a heterogén képi világgal eltávolodik korábbi nyelvétől, de Trnka tovább is megy. Rajzolt figuráit a síkszerűség jellemzi, de eltérően *A nagyapó répát ültetett* laposságától, itt már nem a kezdők

járatlanságával, hanem öntudatosan. A figurák erőteljesen stilizáltak (bár a szemmozgás itt fontos orientáló szerepet kap), csak jelszerűen vázolja fel a lényeges vonásokat, ami a sajtó politikai karikatúráit remediálja. A karakterdizájn mellett a háttér szempontjából is elutasítja a kidolgozottságot, a tér itt nem koherens, folytonos, az elemek gyakran önállóan jelennek meg a filmképen. A náci Jeremy Bentham-féle kör alakú, panoptikonszerű börtönét vagy a magányos utcai lámpát úgy ábrázolja a film, hogy üres környezetbe helyezi, nem ágyazza be semmiféle térbeli viszonyrendszerbe.



Pérák és az SS (Pérák a SS. Jiří Trnka, 1946)

A három pillérre, a náci terrorra, a vele szembeni ellenálló cselekedetekre és az ellenség kiebrudalására épülő narratíva sem a korábbi lassú történetmesélést követi, akciódús jelenetei gyorsan váltakoznak, a film ritmusa ütemes. Ez nyilvánvaló összefüggésben áll a választott szatirikus tónussal, amely az amerikai burleszk és slapstick hagyományára támaszkodik. A

slapstickkel való kapcsolatot mutatja az eltúlzott fizikai erőszak, amely túllépi a természetesség határait, a megszállók ütlegetéseinek nincsenek valódi testi következményei. A film második fele a hajsza, az üldözéses jelenetek széles tárházát nyújtja. A burleszk filmtörténeti hagyománya a gúnyolódás más formáiban, a gegek és a vizuális poénok intenzív alkalmazásában érhető tetten (áttekintően a burleszk animációban való továbbéléséről: Varga 2011: 35-42). Az ezekből fakadó vastkos, a testi-anyagi viszonyokra épülő alacsony humor szögesen elüt Trnka korábbi rajzfilmjeinek szelíd mosolyától. Amint a sajtóbeli propaganda előszeretettel ábrázolta az ellenséget állatok formájában, a *Pérák és az SS* a folyton árulók után kémlelő címszereplő SS-katonát is az állatokkal asszociálja: vérebként szimatol, kutyaként mozog, felettese előtt ölebként hunyázkodik meg. Szintén az ellenség dehumanizálásának célját szolgálják a paranoiát kifigurázó vizuális allúziók, amikor az SS-legény egy szakállas öregember banánhéjon való elcsúszását csasztuskának, a vasbolt cégérét sarlót és kalapácsot ábrázoló jelképnek képzele. Azok a gegek, melyekben Pérák torreadort játszik a náci zászlóval, majd belefújja az orrát, vagy amelyben meleg náci parkbeli légyottját látjuk, végül pedig amikor Szent Vencelnek a prágai Vencel téren álló lovasszobra fenékbe rúgja a náci katonát, a humor testi-fizikai jellegét, azaz a karneválba való átfordulását szemléltetik. Jan Rychlík impulzív zenéje, erős zörejhasználat, a hang és a kép együttműködése (Pérák tarzani kiáltása, az elmosódó sebességvonalakat kísérő motorhang) Trnka korábbi filmjeivel szemben szintén ezt a típusú humor támogatja.³

Következésképpen Trnka a *Pérák és az SS*-ben a testi illetlenségre, a fizikai attrakcióra, a következmények nélküli összecsapásra, a nagy iramra, a gegekre épülő stílus felé fordult. Ez az amerikai *cartoon* hagyományában a Warner Brothers-nek volt a védjegye, mely szöges ellentétben állt a felcukrozott Disney-rajzfilmekkel. A Warner Bros. 1930-tól gyártotta a *Bolondos dallamok* (*Looney Tunes* és *Merrie Melodies*) néven ismert sorozat rajzfilmjeit, melyeknek első, a negyvenes évek első feléig terjedő szakaszában a felnőtt közönséget célzó, pimasz, testi poénokon, a szélsőséges gumyszerű mozgáson alapuló esztétikáját Tex Avery (ő 1941-ben kilépett, és 1942-től a rivális MGM-hez szerződött), Robert (Bob) Clampett és Frank Tashlin munkái érlelték ki. A *Pérák és a SS* stílusa kifejezetten párhuzamba állítható ezen Warner-időszakkal, különösen Bob Clampett rajzfilmjeivel, melyek erőszakosságukkal, a fizika törvényeire fittyet hányó karaktereivel, abszurd, örült tréfálkozásaival, hangeffektusaival sokat tettek a Disney-től eltérő sajátos Warner-stílus kialakításáért. Mindazonáltal nem lényegtelen különbség, hogy Trnka a Warnerrel szemben leegyszerűsített vizuális nyelvet használt. Láthatóan azonban a cseh alkotónál az egyik paradigmát csak felváltotta egy másik minta követése, ám nem beszélhetünk önálló rajzfilmes stílusról.

Kultúripar és modern grafika (Az ajándék)

Az önálló rajzfilmstílus kialakítása, amely aztán visszahatott az amerikai rajzfilmre, ennek az időszakának utolsó rajzfilmjével érkezett el. *Az ajándék* című hibrid filmről van szó, mellyel a diakrón recepció méltatlanul mostohán bánik, annak ellenére, hogy művészi önreflexióját, a frankfurti iskolával időben és téziseiben is egybeeső filozófiáját, a grafikai stílust illető modern

3 Bármennyire is radikális a váltás, egyes motívumok korábbi rajzfilmjeiből köszönnek vissza. A gumiabroncsok között hányódó SS-tiszt *A nagyapó répát ültetett* azon képszekvenciájára hajaz, amikor a családnak sikerül kihúzni a répát, és az erőlködéstől legurulva a dombról a forgó fejüket répalevelek között látjuk. A szövegbuborék-technika a vasbolt látomásánál tér vissza, az elszaladó tárgyak pedig *Az állatok és a petroviakban* a szerencse szimbólumainak, a kártyalapoknak, a bűgőcsigának és a patkónak a menekülésével analógok.

vizualitását, illetve az amerikai animációra gyakorolt közvetlen és közvetett hatástörténetét tekintve is igen jelentős alkotásról beszélhetünk.



Az ajándék (Dárek. Jiří Trnka, 1946). Forrás: <https://www.bilibili.com/video/BV12b411z7ej/>

A kéz (Ruka. 1965) című nemzetközileg is mérföldkőnek tekinthető Trnka-bábanimációhoz hasonlóan a művészi szabadság kérdését középpontba állító film élszereplős kerettörténete szerint a forgatókönyvíró éppen elkészül a film címével megegyező című dráma megírásával, mely jelenetet nondiegetikus zeneként Pazeller Jakab *Herkulesfürdői emlék* című békebeli hangulatú keringője kíséri (az élszereplős részeket nem Trnka, hanem Jiří Krejčík rendezte). Az ezt a darabot filmre vivő animációs rész a feleségének születésnapjára ajándékot kereső felső középosztálybeli gazdag ember történetét meséli el, aki szoborral akarja meglepni tíz órákor még ágyban szundító oldalbordáját, ám amikor a vásárlásból hazatér, a nőt *in flagrante* találja egy másik férfival, majd a film kétféle befejezéssel bizonytalanítja el a konklúziót. A filmszatíra élcei egyrészt a vagyonos ember fogyasztási szokásait, másrészt a szobrász figuráján keresztül a művészi megalkuvást és az elüzletiesedő művészetet veszik célba, ami a filmkészítő önvallomásává is válik. A hibrid technika mellett a tematika is *A kézre* hajaz, mivel mindkettő a szobrászat példáján keresztül a művészi behódolásra és a hatalmi elnyomásra reflektál, ott a politikai, itt pedig a kereskedelmi kényszereket állítva homlokerébe (*A kézről* részletesen: Gerencsér 2012, Varga 2020a: 57-61). A két film egymás ikerpárja, az egyik Trnka pályafutásának elejét, a másik a végét jelzi, és fogja egybe az életművet. *A kéz* szimbóluma is tetten érhető benne, ez mutatja

az utat a jómódú polgárnak a szobrász műterméhez. Ellentétben *A kéz* bensőséges, kézműves műhelyével, *Az ajándék* szobrászának műhelye az ipari termelés kapitalista logikája alapján működik. A burzsoának a bürokratikus kultúripari intézmény szatirájaként váróteremben kell kivánnia a sorát, a műhelyben a szobrász futószalagon termeli a fogyasztói társadalom által rendelt és megvásárolt szoborgiccseket. A kommercializálódás és az esztétikai elkorcsosulás paródiája, hogy a művész munkáját egy munkás légkalapáccsal fejezi be. A sorozatgyártásnak, a művészet piaci áruvá válásának és a kultúrafogyasztás iparosodásának effajta reprezentációja a „kultúripar” nagy karriert befutott adornói és horkheimeri elméletének illusztrációja, holott a kritikai elmélet kulcsfontosságú alapműve, *A felvilágosodás dialektikája* csak 1947-ben, azaz Trnka 1946. szeptember 13-án vetítési engedélyt kapott filmje után egy évvel jelent meg. Trnka ezáltal allegorikusan a Disney-féle ipari tömegtermelést is támadja, és hogy ez az utalás nem esetleges, azt az mutatja, hogy Adornóék maguk is példaként hozták fel a Disney-t, miszerint „Donald kacsa a rajzfilmekben – éppúgy, mint a szerencsétlenek a valóságban – azért kapja meg a maga verésadagját, hogy a nézők is hozzászokjanak a sajátjukhoz” (Horkheimer – Adorno 1990: 168). *Az ajándék*ban ezután a szobrászt övező borostyándísz éppúgy a megalkuvás jelölője, mint *A kéz*ben a Kéz, amely cinikusan ünnepli áldozatát, a harlekint.

Szemben azzal, ahogyan a *Pérák és az SS* kombinált technikája a fotót és a rajzot ugyanazon a filmképen vegyítette, *Az ajándék* a keretként használt élőszereplős részeket elkülöníti a tisztán rajzfilmes jelenetektől, de az ismétlődő motívumok, a művészalak megkettőződése, a tükörstruktúra és a sokféle metalepszis révén a kapcsolatok bonyolult, sűrű hálóját szövi közöttük. A nyitó képsorokon a František Filipovský által alakított, az írógépét püföllő író befejezi a kéziratot, amitől felvillanyozva arról elmélkedik, hogy a drámából meggazdagodva „lesz pénz, lesz dicsőség, minden lesz”, majd régi kalapját tisztogatva dacosan hozzábiggyeszi: „és kalap is lesz”. A két felvételi mód közötti átjárás legnyilvánvalóbb példája, hogy a rajzfilm felfogható a dráma megfilmesítéseként, melynek szintén Filipovský – a film egészéhez képest: homodiegetikus – narrátorhangja. A drámaíró a rajzfilmbeli szobrász alakmása, de egyúttal Trnka alteregója (mert elvárások nyomása alatt dolgozik), illetve ellenpontja (mert elutasítja az udvari művész szerepét). A film tehát több narratív szinttel dolgozik, a kerettörténet elsőfokú narrációjára épül a tehetős polgár intradiegetikus narrációja, melyek metaleptikusan áthághatóak, míg Trnka műve filmes önreflexió. Az önreflexió vezérmotívuma a tükör, amelyben az élőszereplős főszereplő megkettőződik, és képmásával elpróbálja a producerrel való képzelgetését. Így a drámaíró monológja a párbeszéd illúzióját teremti meg, a tükör előtt kettős értelemben is eljuttatja saját drámáját: az általa írt dráma bemutatását és azt a drámát, melybe a producerrel való saját konfliktusa van belekódolva. A film végén ugyanis az élőszereplős keretelbeszélésben az író a tükörképéhez beszélve irracionális módon duplikálódik, alakmása önálló életre kel a vita során. Amikor a drámaíró a (képzelt) producer által követelt forgatókönyvi változtatások miatt összeesik a padlón, tükörképe nem követi, majd földön fekvő hősének pózát leutánozva imitálja a halált, a művészi megalkuvás vizuális allegóriájaként. A rajzfilmes szekvenciában a művészi kényszer az alternatív befejezésben mutatkozik meg, ugyanis miután a férj rajtakapta hűtlen feleségét a hálószobában, a párbajt és a gyilkosságot a narráció visszavonja, és helyette a kereskedelmi értékesítés érdekében azt happy enddé alakítja át. A tükör a rajzfilmben is megjelenik, amikor a férj szembesül a felszarvazásával, miközben ironikusan a *Just a Gigolo* tangómuzsikáját halljuk. A tükröződések játéka miatt nevezte a filmet Jean-Paul Coursodon az

Aranypolgár animációs változatának (idézi: Polt 1964: 32, vö. Hames 2009: 190). De a fiktív teret illető metalepszisek még egy réteggel vonják be ezeket a megkettőződéseket. A rajzfilm és a live-action eddig tárgyalt átmenetei is a két világ közötti transzgressziót igazolják. A rajzfilm áruházi jelenetében a meglevenedő kép a „mozi a moziban” klasszikus *mise en abyme* technikáját alkalmazza önreprezentációs alakzatként. A vetítövászonon látható hóvihar előbb meglebegteti a mozi függönyét, majd kitörve a vászonból az áruház terét is elborítja. Amikor az áruházban megvásárolható képek között válogató gazdag polgárnak megtetszik Velence általa „művészbibnek” nevezett látképe, komornyikja a festményt áthelyezi a mozivászonra, amely meglevenedik, mozgásba lendül. A térbeli tárgyak túlnyúlnak saját határaikon, ezáltal aláássák illúzióteremtő funkciójukat. A városi környezetben egy tűzfalat meszelő munkást látunk, aki véletlenül belemázol a falon kívüli térbe is, amit Erwin Feyersinger úgy kategorizál, hogy a diegetikus szereplők saját fikciós világukat módosítják (Feyersinger 2012).



Az ajándék (Dárek. Jiří Trnka, 1946)

Önmagában már a kultúripar fogalmához való kapcsolódása és e bonyolult formai struktúra is különlegessé teszi *Az ajándékot*, ami azonban animációtörténeti szempontból igazán jelentős, az az amerikai UPA stúdióval egyidejűleg kialakított, sőt azt talán meg is előző újfajta vizuális stílus. Az 1937-től az amerikai animációs stúdiók között egyeduralmukodóvá vált Disney-vállalat rendíthetetlen pozícióját elsőként a munkakörülmények miatt és a fizetési anomáliáért kitört 1941-es öthetes Disney-sztrájk kezdte megingatni, melynek nyomán számos művész, producer lépett ki a Disney-ből, közöttük Stephen Bosustow filmproducer, John Hubley, Zack Schwartz és David Hilberman (Abraham 2012: 20-23.). Közülük Bosustow, Schwartz és Hilberman Industrial Film and Poster Service (IFPS) néven alapítottak új stúdiót, amely 1944. május elsején vette fel a United Productions of America (UPA) nevet (Abraham 2012: 43-52). Első új típusú rajzfilmjük a Chuck Jones által rendezett Roosevelt-kampányfilm, a *Hell-Bent for Election* (1944), majd a *Brotherhood of Man* (Robert Cannon, 1945) volt. A stúdió alapvető szerepet játszott a második világháború utáni amerikai rajzfilm karakterének megváltozásában. Megtagadva a pusztán szórakoztatást célzó Disney-féle szemléletet, a társadalmi üzenetekre reflektált, elutasította az erőszakot és az állatkaraktereket, de legfőképpen a stilizált, geometrikus formákra épülő, az avantgárd művészetből származó modern esztétikát hozta be a 19. századi metszetek világából merítő Disney-stílus helyett. Az animálás során a fázisrajzok számát erősen lecsökkentette, mely limitált animáció néven vált ismertté (vö.: Bishko 2009: 64-66.). Fontos megjegyezni, hogy a UPA forradalmi jelentősége a síkszerűség és a modernség adaptálása, nem a limitált animáció volt, mely fogalmakat gyakran összekeverik egymással. Amíg a síkszerűség a modern grafikára vonatkozik, a limitált animáció az animálás egy típusát jelenti, egy redukált mozgásstílust, és mindezeknek csak másodlagos következménye a gyártási költség csökkentése és a televíziós megjelenés, valamint az utóbbi által indukált záros határidős kényszerek (az Egyesült Államokban is csak az 50-es években válik általánossá a rövid rajzfilmek televíziós sugárzása a filmszínházi vetítés helyett).⁴

Trnka filmje, *Az ajándék* ezekkel a törekvésekkel párhuzamosan haladt, anélkül hogy az egymástól elszigetelt amerikai és cseh filmkészítők tudatában lettek volna szellemi rokonságuknak. A cseh alkotó formavilága a lapos, stilizált, határozott körvonalakkal és erős színekkel rendelkező szögletes formák vizuális stílusára épül, amely sokban adózik a 20. századi modern művészetnek. Bár nem alkalmazza az utóbbi a UPA egyik ismérvévé váló minimalista dizájnt, ugyanúgy urbánus környezetben játszódik, amely az absztrakciót és a realizmust ötvözi egymással. A szobrászművész műhelye előtt egy kezét formázó ikon semmilyen módon nem kapcsolódik a térbeli viszonyokhoz, az újságon – melyet valódi újságból vághattak ki, így textúrája idegenként hat – nincsen margó, a szobrász gondolatai geometrikus alakzatokként jelennek meg. A UPA alapelve is az volt a Disney-vel szemben, hogy a rajzfilmnek nem szükséges realiztikus illúziót teremtenie. Amikor *Az ajándék*ban a narrátor elnézésükére közepette feje tetejére állított képet látunk, az ugyanez a törekvést, a nézőnek a diegetikus illúzióból való kibillentését szolgálja, de ilyen a gázolás miatt kilapított, majd regenerálódó és a gumiabroncs absztrakt mintáit magára öltő kutya, vagy a fikciós térbe való már említett belefestés is. Trnka sem a reneszánsz perspektíva modelljét alkalmazza, hanem tömörített, kiterített teret, vagyis *A nagyapó répát*

4 Ezúttal nem foglalkozom azzal az egyébként igen lényeges kérdéssel, hogy a televíziós bemutatás periodicitása stabilizálta a limitált animációnak a fázisrajzok számának redukciójára, a szekvenciák ismétlődésére, a karaktertükrözésre és a rajzok újrafelhasználására épülő industrializált munkamódszerét, vagyis azt a sorozatgyártási logikát, melyet vonatkozó művében éppen Trnka állított pellengérré.

ültetett kifordított térkonstrukciója ennek fényében kubista előzményként tűnik fel. Az erős színek és a színdramaturgia, mely különösen az ihletet kapó, és ezért vörössé és rózsaszínűvé változó szobrász alakjában figyelhető meg, szintén a modern animációs stílust vetíti előre. Nem kevésbé jelentős Trnkánál a hangeffektusok, zörejek és a klasszikus populáris zenével vegyítő dalbetétek használata, melyet a UPA szintén az industrializációra és az urbanizációra adott válaszként alkalmazott, és ebben *Az ajándék* évekkel előzte meg a *Gerald McBoing-Boing* (Robert Cannon, 1950) Oscar-díjas animációját. Amíg tehát *Az állatok és a petroviak*, illetve a *Pérák és az SS* az amerikai rajzfilmes hagyományokból merített, itt Trnka adott irányt a UPA rajzfilmjeihez. Amint a zárófejezetben igyekszem igazolni, immár nem a csehek nyúltak az amerikai rajzfilmhez mintaként, hanem az amerikaiak a csehekhez.

Cseh hatás az amerikai rajzfilmre

Dan Bashara a UPA grafikai modernizmusának látens ihletőjeként tárgyalja a két világháború közötti, a modern urbánus környezetet félabsztrakt, racionalizált formákra redukáló, kubizmus inspirálta amerikai precizionista festészetet, melyet a UPA a Bauhaus, Kepes György és Moholy-Nagy László modern látással kapcsolatos munkáinak figyelembe vételével élesztett újjá, de immár játékosabb formában és háború utáni dezilluzionizmussal (Bashara 2015: 97). Egy másik lappangó összefüggés is megfigyelhető azonban, nevezetesen Jiří Trnka *Az ajándékjának* a hatása a UPA-rajzfilmre. Ez a kapcsolat nem pusztán vizuális ekvivalenciákon alapszik, hanem konkrét, mivel személyi kapcsolatok és visszaemlékezések igazolják a közvetlen, majd a közvetett ösztönzést.

Stephen Bosustow, a UPA alapítója maga jelentette ki, hogy Trnka volt az első lázadó a Disney mindenhatóságával szemben (Boček 1965: 85), majd gratulált neki *Az ajándékért* (Dutka 2000), amely döntő hatást gyakorolt az ő műveire (Coursodont idézi: Hames 2009: 190). Gene Deitch, a UPA egyik rendezője utóbb meglepődve nyilatkozta, felfűtöttségét híven tükröző fésületlen mondatokkal: „És így, amikor idejöttem Prágába, az volt az elképesztő, hogy pontosan ugyanazt csinálják, miközben azt hittük, hogy mi vagyunk ennek a kezdeményezésnek az ötletgazdái! És a csehek mindig is ezt csinálták. És arra gondoltam, istenem, ez csodálatos, itt vagyunk a vasfüggöny mögött, ők láthatóan ötven évvel le vannak maradva tőlünk minden másban, de ami a művészetet illeti, akkor egy szinten voltak [velünk]” (Falvey 2009). Habár *A nagyapó répát ültetett* nyert el Cannes-ban első helyet, Trnka ezen korszakának utolsó rajzfilmje az animációtörténetben lényegesen jelentősebb volt.

A közvetett kapcsolatok nem különben beszédek. William L. Snyder amerikai filmproducer a második világháború alatt a felszabadító amerikai hadsereg 5. gyaloghadosztályának katonájaként került Csehszlovákiába, majd az UNRR, az ENSZ Segély- és Rehabilitációs Szervezetének munkatársaként dolgozott Prágában, ahol 1949-ben megalapította az európai filmek amerikai exportjára szakosodott Rembrandt Films-et (Plass 2011: 21). Snyder látta Trnkától az 1949-ben moziba került egész estés bábanimációt, *A császár csalogányát* (Císařův slavík), majd megvásárolta azt amerikai terjesztésre, és 1951. május 12-én mutatták be az USA-ban, amit számos Trnka-rövidfilm követett (Plass 2011: 22, Nollen – Nollen 2021: 258-261). Snyder hatására *A császár csalogányának* narrátori feladatát az angol szinkronban Boris Karloff vállalta el, aki a Frankenstein-filmek főszerepével szerzett hírnevet magának. A Csehszlovákiában letelepedő,

utóbb állampolgárságot is szerző Snydernek szerepe volt a cseh és az amerikai rajzfilm között egy igazán különleges, regénybe illő titkos kapcsolat megalapozásában is. Az Egyesült Államokban a kommunistaellenes mccarthyizmus az 50-es években leszálló ágra kényszerítette a UPA stúdiót, 1952 májusában az alapító John Hubley-t elbocsátották, majd Bosustow kénytelen volt a költségeket csökkenteni. Snyder tudta, hogy az 1947-ben a UPA-val kapcsolatba került Gene Deitch-nak a fiókban van egy forgatókönyve a *Munro című rajzfilm megvalósítására, de nincs hozzá anyagi fedezete (Plass 2011: 22-24). Ezért a Rembrandt Films tulajdonosaként csereüzletet kötött Deitch-csal, hogy prágai munkáért cserébe Snyder finanszírozza a Munro elkészítését – a Bratři v triku olcsó munkaerejével. Gene Deitch eredetileg tíz napra, 1959. október 28-án érkezett meg Prágába, ahol végül negyvenegy évig maradt (Plass 2011. 24-26, Varga 2020b: 32-33). A hidegháborús hisztéria közepén Deitch Csehszlovákiában a Bratři v triku stúdióban titokban cseh alkotókkal készítette el a háborúellenes *Munrót*, amely 1961-ben Oscar-díjat nyert. Addig minden egyes Oscar-díjjal jutalmazott animáció az USA-ban készült. Minthogy a kommunista országgal való együttműködést el kellett leplezni, a stáblistán nem tüntették fel a cseh neveket, de a film zeneszerzője a neves cseh komponista, *Štěpán Koníček, míg vágója Zdeňka Navrátilová* volt. A cseh rajzfilmstúdióban ismerkedett meg Deitch Zdeňka Najmanovával, aki 1964-ben az immár Oscar-díjas amerikai rendező felesége lett, és ezért maradt Deitch élete végéig, 2020-ig Prágában.⁵ Sőt, ott nemcsak további egyedi filmeket alkotott, hanem – ismét csak titokban – a Bratři v triku munkatársainak a közreműködésével készítette el az MGM számára 1961 és 1962 között a *Tom és Jerry* című rajzfilmsorozat 13, a Paramount számára 1960 és 1962 között a *Popeye* 26, illetve ugyancsak a Paramount megbízásából 1963-ban a *Krazy Kat* 52 epizódját (Deitch 2013, különösen a 18. fejezet.; Nessel 1998, a *Tom és Jerry* Deitch-időszakáról: Giesen 2023: 39-41). A stáblistán a cseh neveket amerikanizálták, *Štěpán Koníček* nevét például a kubai rakétaválság idején *Steven Konichek*ként tüntették fel. *Jiří Trnka* rajzfilmjeinek hatása tehát messze sugárzott, és közvetve váratlan transznacionális kapcsolódások kiindulópontja lett.*

Trnka azonban nemcsak az amerikai, hanem az európai tendenciákat is befolyásolta *Az ajándékkal*. A hazai rajzfilm megtermékenyítését mutatja Eduard Hofman *Angyali kabát* (Andělský kabát. 1947) vagy Jiří Brdečka *A léghajó és a szerelem* (Vzducholod' a láska. 1948) című rajzfilmje, melyek azt igazolják, hogy a csehek a modern tendenciák élvonalában haladtak. De Trnka hatására indult világhódító útjára a horvát animáció is, amely az 50-es évektől szerzett világhírt – majd Dušan Vukotić révén első nem amerikaiként Oscar-díjat – magának, amiről Vukotić azt nyilatkozta: „az első helyen említtem a nagy csehszlovák alkotó, Jiří Trnka műveit, amelyek nagy ösztönzést jelentettek nekem, mert megerősítettek abbéli meggyőződésemben, hogy ebben a művészetben sok mondanivaló és felfedezni való rejtőzik” (idézi: Ajanović 2022). A horvát rajzfilm pedig a magyarnak a Disney-stílustól való eltávolodását ösztönözte.

Jiří Trnka mind a négy korai rajzfilmje különféle esztétikával kísérletezik, egyik sem ugyanazt a stílust használja. 1945-46-ban két év alatt hihetetlen gyorsasággal járta végig azt az utat, a Disney-féle látványvilág imitációjától, majd az attól való eltávolodástól a Warner testi excentrikusságán át a UPA modern grafikáig, amihez az amerikai *cartoon*nak másfél évtized kellett. Nem melleleg

5 Ironikus, hogy Zdeňka Najmanová, aki 1945. július 2-án azért jött a stúdióba, hogy nyárra egy kis zsebpénzt keressen, évtizedekig maradt ott, majd 2000-ben – immár Deitchová néven – ő lett a nagy múltú Bratři v triku vezetője (Plass 2011: 25. Falvey 2009).

tapasztalatlanként, kezdő filmesként már a nemzetközi trendeket is befolyásolni tudta. A náci gyarmatosítástól való 1945-ös felszabadulás után 1946-ban az (animációban a Disney-vel azonosított) amerikai kulturális gyarmatosítástól is megszabadult, mégpedig úgy, hogy profiljában nem is ez a nem kellően értékelt rajzfilmes teljesítménye, hanem a bábanimáció vált uralkodóvá. Mindez azt bizonyítja, hogy a közép-európai animációs filmnek az eddigieknél nagyobb figyelmet kell szentelni, és történetét a nemzetközi tendenciák függvényében kell újragondolni.

Bibliográfia

- Abraham, Adam: *When Magoo Flew: The Rise and Fall of Animation Studio UPA*. Middletown, Wesleyan University Press, 2012.
- Ajanović, Midhat: A zágrábi rajzfilmes iskola ideológiai körképe. Ford. Szijártó Imre. *Apertúra*, 2022. Nyár (jelen szám)
- Arnet, Erwin: Jiří Trnka. *Graphis*, 19. (1947) 192-199.
- Bashara, Dan: Cartoon Vision: UPA, Precisionism and American Modernism. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 10. (2015) 2. 82-101. <https://doi.org/10.1177/1746847715587421>
- Barsi Imre: A kacsalábon forgó kastély varázslója. *Új Szó*, 1964. április 25. 12.
- Bellano, Marco: *Václav Trojan: Music Composition in Czech Animated Films*. Boca Raton/London/New York, CRC Press, 2020.
- Bishko, Leslie: A rajzfilmstílus helyes és helytelen alkalmazása az animációban. Ford. Buglya Zsófia. *Metropolis*, 13. (2009) 1. 56-68.
- Boček, Jaroslav: *Jiří Trnka: Artist and Puppet Master*. London, Artia, 1965.
- Bolter, Jay David – Grusin, Richard: A remedializáció hálózatai. Ford. Babarczi Katica. *Apertúra*, 6. (2011. Tavasz) 3. <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Deitch, Gene: How to Succeed Animation. *Animation World Network*, 2013. november 19. <https://www.awn.com/genedeitch/table-of-contents> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Dutka, Edgar: Jiri Trnka – Walt Disney of the East. *Animation World*, 5.04. (July 2000) <https://www.awn.com/mag/issue5.04/5.04pages/dutkatrnka.php3> (Utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 15.)
- Falvey, Christian: Studio Bratři v triku. The Cradle of Czech Animation. *Radio.cz*, 2009. 04. 24. <https://english.radio.cz/studio-bratri-v-triku-cradle-czech-animation-8585342> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Feyersinger, Erwin: Diegetikus rövidzáratok. Metalepszis az animációs filmben. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra*, 7. (2012. Nyár) 4. <https://www.apertura.hu/2012/nyar/feyersinger-diegetikus-rovidzarlatok-a-metalepszis-az-animacios-filmben/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Gerencsér, Péter: A propagandától a metanyelvi önreflexióig. A cseh animációs film politikai hagyományáról. *Apertúra*, 7. (2012. Nyár) 4. <http://uj.apertura.hu/2012/nyar/gerencser-a-propagandatol-a-metanyelvi-onreflexioig/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Gerencsér Péter: Arany kezek: A cseh animációs film kezdetei. *Bohemia*, 22. (2014) 1-4.1-19. (melléklet). Online változat: <http://epa.oszk.hu/02700/02729/00006/pdf/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Giesen, Rolf – Storm, J. P.: *Animation Under the Swastika: A History of Trickfilm in Nazi Germany, 1933-1945*. Jefferson, North Carolina & London, McFarland, 2012.
- Giesen, Rolf: *Puppetry, Puppet Animation and the Digital Age*. New York: Routledge, 2018.
- Giesen, Rolf: *Animation in Europe*. Abingdon, CRC Press, 2023.
- Góralik, Mikolaj: Jiří Trnka: Disney Europy Wschodniej. *EKRANY*, 27. (2015) 5. 62-66.
- Hames, Peter: *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Holloway, Ronald: The Short Film in Eastern Europe: Art and Politics of Cartoon and Puppets. in Paul, David W. (szerk.): *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London, Macmillan, 1983. 225-251.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. Bayer József et al. Budapest, Atlantisz, 1990.
- Howard, Cerise: The Passion of the Peasant Poet: Jiří Trnka, *A Midsummer Night's Dream* and *The Hand*. *Senses of Cinema*, 66. (2013. március) <https://www.sensesofcinema.com/2013/cteq/the-passion-of-the-peasant-poet-jiri-trnka-a-midsummer-nights-dream-and-the-hand/> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)
- Janeček, Petr: *Spring Man: A Belief Legend Between Folklore and Popular Culture*. London, Rowman & Littlefield, 2022.

Jůn, Dominik: Jiří Trnka: 100th Anniversary of the Birth of a Great Czech Animator. *Radio.cz*, 2012. 02. 28. <https://english.radio.cz/jiri-trnka-100th-anniversary-birth-a-great-czech-animator-8556282> (Utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)

Kezich, Giovanni – Mott, Antonella: 'You have to be a draughtsman to be an ethnographer!': The legacy of Giuseppe 'Bèpo' Šebesta in ethnographic museography. in Carocci, Max – Pratt, Stephanie (szerk.): *Art, Observation, and an Anthropology of Illustration*. London, Bloomsbury, 2022. 56-72.

Liehm, Mira – Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art. Eastern European Films After 1945*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press. 1977.

Nessel, Jen: "...a spicy, funny memoir!" *The New York Times*, 1998. augusztus 9.

Neupert, Richard: *French Animation History*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

Nollen, Scott Allen – Nollen, Yuyun Yuningsih: *Karloff and the East: Asian, Indian, Middle Eastern and Oceanian Characters and Subjects in His Screen Career*. Jefferson, North Carolina, McFarland, 2021.

Plass, Jiří: *Zpráva o Bratřech v triku. Život a práce studia animovaného kresleného filmu Bratři v triku v Praze. 1942–2011*. Zlín, 2011.

Polt, Harriet R.: The Czechoslovak Animated Film. *Film Quarterly*, 17. (1964) 3. 31-40.

Strusková, Eva: *The Dodals: Pioneers of Czech Animated Film*. Ford. Lucie Vidmar. Praha, Národní filmový archiv / Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013.

Thomas, Frank – Johnston, Ollie: *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York, Abbeville Press, 1981. 47-69.

Varga Zoltán: Burleszk és animáció. *Café Babel*, 20. (2011) 64. 35-42.

(Varga 2020a) = Varga Zoltán: Fejezetek a bábok életéből. Szemelvények az európai bábanimáció mesterműveiből. *Art Limes*, 17. (2020) 3. 54-69.

(Varga 2020b) = Varga Zoltán: Egy amerikai rajzfilmes Prágában. Gene Deitch 1924-2020. *Filmvilág*, 63. (2020. november) 11. 32-33.

Filmográfia

A nagyapó répat ültetett (Zasadíl dědek řepu. Jiří Trnka, 1945)

A kéz (Ruka. Jiří Trnka, 1965)

Az ajándék (Dárek. Jiří Trnka, 1946)

Az állatok és a petroviak (Zvířátka a petrovští. Jiří Trnka, 1946)

Az öreg malom (The Old Mill. Wilfred Jackson, 1937)

Esküvő a koralltengerben (Svatba v korálovém moři / Hochzeit im Korallenmeer, Horst von Möllendorff, 1944)

Fantázia (Fantasia. James Algar et al., 1940)

Hófehérke és a hét törpe (Snow White and the Seven Dwarfs. David Hand et al., 1937)

Pérák és az SS (Pérák a SS. Jiří Trnka, 1946)

Virágok és fák (Flowers and Trees. Burt Gillett, 1932)

MIDHAT AJANOVIĆ

A zágrábi rajzfilmes iskola ideológiai körképe

[SZERZŐ]

Midhat Ajanović (1958) az animációs film teoretikusa, író és filmrendező. Szarajevóban született, a Zagreb Filmnél animációval foglalkozott, 1984 és 1992 között hét animációs rövidfilmet rendezett. 1994-től a svédországi Göteborgban él, ahol doktori fokozatot szerzett filmtudományból. Számos svéd filmiskola tanára. Animációs filmmel kapcsolatos tudományos könyvei: *Animacija i realizam* (2004), *Karikatura i pokret* (2008), *Den rörliga skämtteckningen* (2009), *The Man and the Line* (2013).

[absztrakt]

A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a Zágrábi Animációs Filmiskola három filmjének példáján keresztül átfogó szemlélettel illusztrálja a világ körképszerű percepcióját. Az iskola kezdetben elsősorban az ideológia szférájához kötődött, majd fokozatosan esztétikai elveket kezdett követni. A jugoszláv társadalom szociológiai és történelmi körülményei a második világháború után egy illúziós, „mindenre kiterjedő szemlélet” megjelenését idézték elő a zágrábi animációs film szerzőiben. Számos filmjükben egy fókuszpontúnak tűnő pozícióból, vagy egyszerűen egy ideológiai üvegkupola mögül készítettek panorámaképet egy blokkokra osztott világ közepén. A zágrábi stúdióban az 1950-es évek vége és az 1980-as évek eleje között létrejött művek hatalmas nemzetközi sikerét és objektív értékét főként a cellanimációs technológiában történő maszterelésnek és a stilizált mozgásnak köszönhetőek. A tanulmány szerint azonban ez a karikatúratechnikákkal megvalósított hatékony globális metaforáknak, a hidegvérűen felosztott világ leegyszerűsítően sematikus bemutatásának volt köszönhető, ugyanakkor egy ideológiai és politikai diskurzus pozíciójából eredő ideológiai szatírának is, amelyet az „üvegkupola” alatt „titoizmusnak” neveztek. A szocialista társadalmak hataloméhsége és kapitalista társadalmak pénzhajhászata, valamint a mindent elpusztító konfliktusok állandó veszélye képezte a jugoszláv animációs humor uralkodó témáit az összes formában. Különösen azok az animációs filmkészítők voltak hajlamosak ezt alkalmazni, akik „mindenre kiterjedő szemléletükkel” igyekeztek átfogni koruk világának „körképét”. Metaforáik szatirikus módon mutattak be a hidegháború időszakának néhány meghatározó jelenségét – a fegyverkezési versenyt, a kicsik és szegények egyenlőtlenségét, a környezetszennyezést, a kortárs ember elidegenedését a betondzsungelben –, és ezek a globális metaforák kortársaik jövővel kapcsolatos félelmeinek élénk szemléltetéseként funkcionáltak. A szerző előbb *A nagygyűlés* (Veliki miting. Walter és Norbert Neugebauer, 1951) című filmet vizsgálja, melyet Disney-köntösbe öltöztetett szocialista realizmusként értelmez, majd a *Koncert gépfegyverre* (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958) című rajzfilmet, melyet a fiktív Amerika karikatúrájaként ír le, végül a *Naplót* (Dnevnik. Nedeljko Dragić, 1974), melyet a valódi Amerika karikatúrájaként jellemez.

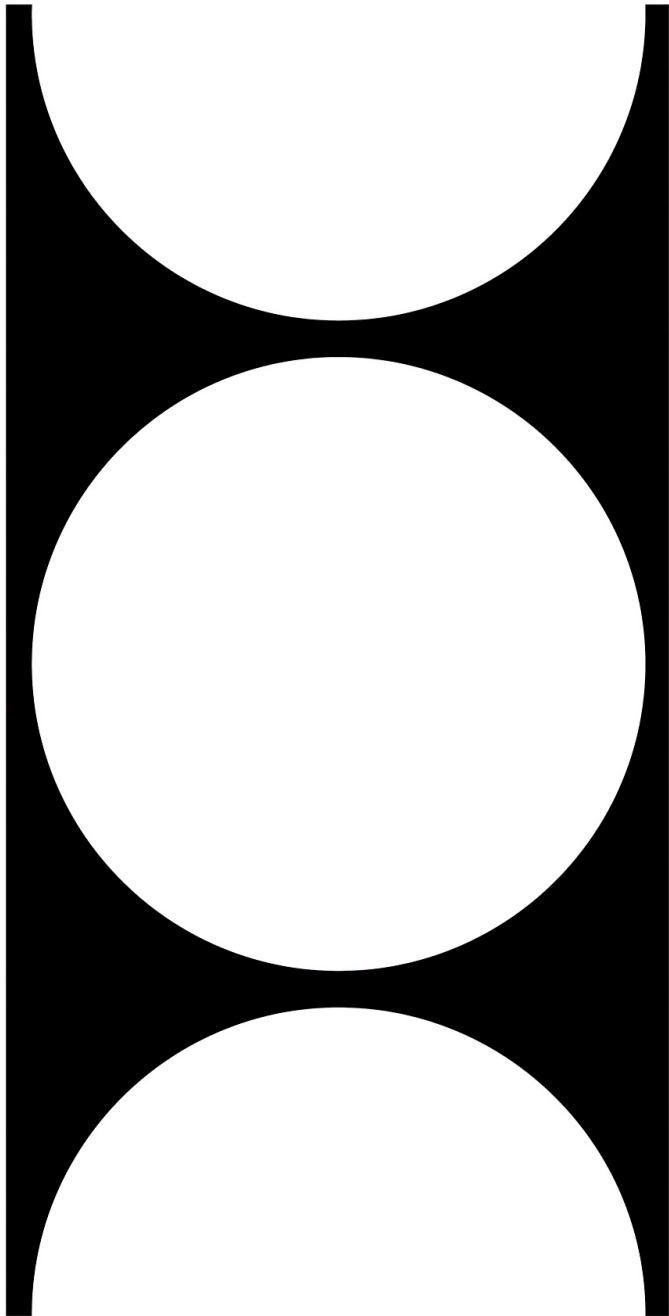
DOI

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.4.3>



[abstract]

The study attempts to provide a comprehensive perspective on the panoramic perception of the world through an analysis of three films from the Zagreb School of Animated Film. Initially, the school was primarily tied to the ideological sphere but gradually began to adopt aesthetic principles. The sociological and historical circumstances of Yugoslav society after World War II fostered a „comprehensive vision” of illusion among the creators of Zagreb animation. In many of their films, they depicted panoramic views of a world divided into blocks, often from what appeared to be a single focal point or from behind an ideological glass dome. The international success and objective value of the works produced at the Zagreb studio between the late 1950s and early 1980s can largely be attributed to their mastery of cel animation techniques and stylized movement. However, the study argues that this success was primarily due to the creation of effective global metaphors through caricature techniques, which provided a simplistically schematic portrayal of a coldly divided world. These metaphors also carried an ideological satire derived from the political and ideological discourse of the “glass dome,” a concept referred to as “Titoism.” The dominant themes of Yugoslav animated humour included the power hunger of socialist societies, the profit-driven nature of capitalist societies, and the constant threat of all-consuming conflicts. These themes were especially prominent among animators who sought to encompass a “panoramic view” of their contemporary world. Their metaphors satirically depicted some of the defining phenomena of the Cold War era—such as the arms race, the inequality of the small and poor, environmental pollution, and the alienation of modern individuals in urban jungles—and served as vivid illustrations of their contemporaries’ fears about the future. The study first examines *The Big Meeting* (*Veliki miting*. Walter and Norbert Neugebauer, 1951), interpreting it as socialist realism dressed in Disney aesthetics. It then analyzes *Concerto for Machine Gun* (*Koncert na mašinsku pušku*. Dušan Vukotić, 1958), describing it as a caricature of fictional America, and finally discusses *Diary* (*Dnevnik*. Nedeljko Dragić, 1974), characterizing it as a caricature of real America.



Hrvatski
filmski
savez
*Croatian
Film
Association*

A tanulmány a Horvát Filmszövetség (Hrvatski filmski savez) együttműködésében jelenik meg magyarul

1. Kilátás az üvegkupola alól

Egyre jobban tudatosul bennünk, hogy az „animáció” fogalmának kizárólag a film médiumával való összekapcsolása abban az értelemben téves, ahogy azt évtizedek óta használjuk. Az animáció ugyanis egyre jobban jelen van a hétköznapjainkban, de csupán kis hányada keletkezik kinematográfiai technológiával. Norman M. Klein a vizuális effektusok történetéről szóló *The Vatican to Vegas* című 2004-es terjedelmes tanulmányában különleges figyelmet szentel egyebek között a filmtörténet előtti animációknak, kiemelten azoknak, amelyek az illuzionista színház részeként jelentek meg a színpadon, ahol különböző mechanikus és optikai eszközök segítségével mozgásba hozott és megelevenedő tárgyak keltették fel a metamorfózis illúzióját. Az ipari forradalom előtti idők mágiája és az ipari forradalom technológiai vívmányai – amelyek eredménye egyebek mellett a tudományos fantasztikum – egyesítése útján létrejött animációs eljárások révén alakul ki az a körkép (panoráma – görög *pan*: minden, illetve *horama*: pillantás), amelyet Klein „a 19. század enciklopédikus impulzusának” részeként értelmez (2004: 190), példának pedig az 1826-ban Londonban létrehozott Colosseumot hozza fel, amely panorámaszínházként kisebb változásokkal egészen 1875-ig működött (2004: 184). A panoráma tulajdonképpen hatalmas, kör alakú színházi tér volt, színes falakkal és felülről jövő világítással. A közönség a tér közepén helyezkedett el, ahonnan át lehetett fogni a 360 fokos kiterjedésű vásznat, amelyen leggyakrabban híres csaták jeleneteit adták, mint például a waterlooiét vagy a gettysburgiét. A valóság vizuális szimulációja változtatható fények segítségével jött létre, amelyek különböző optikai trükkökkel emelték ki az egyes részleteket és a képek térbeli megoldásait. Pirotechnikai eszközöket is használtak, hogy a mozgás és a perspektíva szimulációja révén keltsék fel a valóság érzetét. A látogató mindezek eredményeképpen egyszerre érezhette magát a történelem szemtanújának és résztvevőjének. Klein szerint a panoráma legfontosabb jellemzője, hogy a „mindent átfogó látvány” lehetőségét adta.

Amikor a modern technológiák kiszorították a panorámaszínházat, a körkép fogalma a konkrét szintről a fogalmi szintre tevődött át, és a dolgokra vetett pillantás jellemzőjévé vált: olyan képet kezdett jelenteni, amely ezek teljes körét átfogja. A fogalom jelen van az újságírói és a köznyelvben, amikor „az események körképéről” beszélünk, de jelenti a kamera vágás nélküli teljes elfordulását is. Ez az átfogó pillantás különösen elterjedt az elmúlt évtizedben a korszerű digitális mozgóképek megjelenése és tömegessé válása után, hiszen a „kamera” panorámamozgása a leghétköznapibb kifejezőeszközök egyike.

Jelen cikk kísérletet tesz arra, hogy a zágrábi rajzfilmes iskola három filmje alapján a világot panorámaszerűen szemlélje, mégpedig azzal a „mindent átfogó pillantással”, amely kezdetben az ideológia területén jelent meg, majd folyamatosan vált esztétikai elvvé. A jugoszláv társadalomban a második világháború után bizonyos társadalomtörténeti körülmények nyomán kialakult „mindent átfogó pillantás” illuzórikus jelensége nyomán a zágrábi rajzfilmes iskola alkotói több munkájukban körképeket hoztak létre egy középpontiként értelmezett pozícióból, amely egyszerűen ideológiai üvegkupolaként szolgált a blokkokba rendeződött világban.

Ami a zágrábi stúdióban az 50-es évek végétől a 80-as évek elejéig létrejött, nemzetközi sikereket és minőséget eredményezett. Mindez az úgynevezett cellanimáció magas szinten elsajátított technológiáján, a stilizált mozgásábrázoláson, illetve – és ez a jelen szöveg fő tézise

– a karikaturisztikus eszközökkel megvalósított hatásos globális metaforákon, a hidegháborús megosztott világ egyszerű és sematizált bemutatásán, továbbá a titoizmusnak nevezett, az „üvegkupola” alatt uralkodó ideológiai-politikai diskurzus pozíciójából előadott ideológiai szatírán alapult. A hatalomvágy a szocialista társadalmakban, a pénz iránti szenvedély a kapitalistákban, illetve az előbbieknél az utóbbiakkal szemben fennálló, mindent elpusztítani kész konfliktusának állandó veszélye volt a jugoszláv rajzfilmes humor meghatározó tematikája annak minden változatában. De a humorhoz azok az animátorok vonzódtak különösen, akik „mindent átfogó pillantással”, a panoráma igényével pásztázták koruk világát. Globális metaforáik a jelenségek szatirikus bemutatásával mutatták meg a hidegháborút: a fegyverkezési versenyt, a gyengék és szegények jogfosztottságát, a környezetszennyezést, a modern ember elidegenedését az egyre növekvő betonzsungelekben – hitelesen ábrázolták a kortársaik jövővel kapcsolatos félelmeit és szorongásait.

Mint azonban minden modell, idővel ez is kimerítette a lehetőségeit. A 70-es években a klasszikus *seven minutes* cellanimáció elkezdett kiülni az új technikákkal folytatott versenyben, amelyeket a lelkes és újító animátorok használtak, egyre jobban behatolva a vászon „mélységébe”, tehát szélesebben hódított teret az, amit ma 3D-s digitális filmnek nevezünk. A kétdimenziós, karikatúra-stilizációra és -humorra alapozott animációs filmek elvesztették az erejüket és a háttérbe szorultak egész addig, amíg ez a felfogás a különböző számítógépes programok alakjában a maga drasztikusan tömegkulturális szurrogátumával újra nem éledt a 90-es évek végén, de ahhoz viszonyítva immár természetesen radikálisan más légkörben, mint amikor Vukotić és társai tündököltek a nagyvilág fesztiváljain, és amikor az akkori nemzetközi filmes tekintélyek, mint Grierson, Sadoul vagy Martin az „iskola” filmtörténeti jelenségét méltatták.

2. A jugoszláv Informbűró-ellenes karikatúra

Emir Kusturica *Papa szolgálati útra ment* (Otac na službenom putu. 1985) című filmjében, amellyel a szerző első ízben győzött a Cannes-i fesztiválon, a központi konfliktus Zuka Džumhur egyik ismert, a belgrádi *Politikában* 1948-ban megjelent karikatúrájának értelmezése köré épül: Karl Marxtól látjuk az íróasztalánál ülve, a dolgozószobájának falán pedig Joszif Visszarionovics Sztálin képe van kiakasztva. A szerzői szándék az üzenet anakronisztikus fikcióra alapozott kibontása volt, ugyanis egy olyan valakinek a képe lóg ott, aki a történelmi materializmus megalkotója után sok évvel később született – ez az üzenet élesen kritikus Sztálinnal és az Informbűró *Határozatával* szemben [*Informbűró: a Kommunista és Munkáspártok Tájékoztató Irodája, amely 1948-ban határozatban ítélte el Jugoszláviát és a titóista alternatív szocializmust, ezzel kirekesztették az államot a kommunista blokkból, amely a következő évtizedekben meghatározta Jugoszlávia különütasságát – a szerk.*]. Ugyanakkor a karikatúra olvasható a határozattal szembeszálló jugoszláv kommunisták uralmi rendszerének és végső soron annak a Titónak mint vezérnek a propagandisztikus támogatásaként, aki a maga idejében úgy üldögélt, hogy mögötte Marx faliképe volt kiakasztva. A film bevezető jelenetében a főszereplőt látjuk, a bosnyák Mešát, aki vonattal tér vissza Zágrábból Szarajevóba. A kupéban együtt utazik vele a szlovén szerelme, Ankica Vidmar. Meša a *Politikát* olvasva megtalálja az említett karikatúrát, és hangosan így kommentálja: „Hát, azért ez túlzás.” Egy nappal később Ankica Vidmar az Új Jugoszlávia [*az 1945-ben újjáalakult szocialista Jugoszlávia – a szerk.*] első női pilótájaként jelenik meg egy kocsiban két rendőr társaságában, közülük az egyik Meša feleségének testvére,

aki hangosan nevet a karikatúrán, miközben szellemesnek nevezi azt. Ankica szerint „van azért olyan, akinek nem tetszik.” Arra a kérdésre, hogy ki volna az, gyanútlanul ezt válaszolja: „Hiszen maga jól ismeri az illetőt.” Ankica óvatlansága sokba kerül a szeretőjének, aki az elkövetkező néhány évet „szolgálati úton” tölti a Tito politikai ellenfeleinek fenntartott börtönben. Kusturica „antititoizmusát” tíz évvel később viszi el a szélsőségig a második Cannes-i diadalával, az *Underground*dal (1995), egy torzképpel, amelynek a karikatúrával ellentétben nincs kapcsolata a valósággal. Vagy tudattalanul hamisít történelmet, vagy szándékkal alkotja meg Jugoszlávia fals képét – ez utóbbit interjúi és nyilvános megszólalásai alapján lehet feltételezni, ugyanis a poszt-titoista vezér, Milošević alakjára alapozott nacionalista sztálinizmus hirdetőjeként lépett fel. Kusturica mindezt a titoizmusnak mint az ország véres szétesése fő okozójának tendenciózus értelmezése útján teszi. Ebben az országban ő a Tito-kormány egyik miniszterének fiaként született, majd ugyanott a Tito nevét viselő ösztöndíjnak köszönhetően vált filmrendezővé. Később Kusturica minden felelősség alól felmenti az ország véres szétesésének valódi okozót, a szerb nacionalizmust és a nagyszerb ideológiát.

A *Papa szolgálati útra ment* létrejöttének időszakában a titoizmus kritikája abba az irányba tartó, üdvözölt lépés volt, hogy az akkori Jugoszláviában a szocializmus történetének néhány szakaszát szabadabban vizsgálják – különösen amiatt, hogy az egyszerű emberek szenvedéseiről van szó az Informbüroval fennálló konfliktus viharos éveiben.¹ Érdekes, hogy Abdulah Sidran eredeti forgatókönyvében nem szerepel a karikatúra, ezt a jelenetet Kusturica átgondoltan építette be, mert a rajzot vizuálisan látványosnak, a film médiumához a szövegnél jobban illeszkedőnek tartotta. Ez a megoldás plasztikusan jelzi, hogy a karikatúrának milyen fontos szerepe volt abban az időszakban, amelyben a film játszódik.² Ezen kívül Sidran forgatókönyvének másik kiegészítésében megjelenik egy fiú Meša egyik családtagjaként, aki rajzfilmek készítésével foglalkozik – a filmszalag direkt megmutatásával a jugoszláv kultúra egyik fontos összetevőjének jelenlétét hangsúlyozza.

Jugoszlávia, az ország, amelyet szép lassan a feledés pora borít be, 74 éven keresztül létezett, két korszakon és egy négyéves közjátékon keresztül a második világháború idején, amikor a tengelyhatalmak a területén néhány bábállamot hoztak létre. Rövid történetének első szakaszában 1918 és 1941 között Jugoszlávia a szerb királyi dinasztia abszolút uralma alatt állt. Ez az állandó küzdelem időszaka a szerb politikai és katonai oligarchák, illetve a királyságba bevont kisebb nációk között, amelyek az egyenjogúságukért harcoltak – mindez egyszerre volt az első világháború kiindulása és következménye. A Második Jugoszlávia Tito baloldali diktatúrája volt, ami 1945-től 1980-ig tartott. A korszakot meghatározták 1948 eseményei, az ország kilépése az úgynevezett szocialista blokkból, Moszkva vazallus országainak közösségéből, ami a Nyugathoz való eltökélt közeledést is magával hozta. Mindennek következménye volt a Szovjetunió Jugoszlávia elleni erős nyomása és blokádja, ami az egész régióban nagy válságot okozott. A Moszkva oldaláról gyakorolt nyomás hatására előálló politikai és gazdasági válság időszakában a propagandisztikus karikatúra az ideológiai meggyőződések tömegekhez való eljuttatásának

1 Igazság szerint ugyanezzel a témával foglalkozik Krsto Papić *Bilincsek* (Lisice) című 1969-es filmje, de sokkal radikálisabban.

2 Érdekes, hogy Krsto Papić az *Élet a nagybácsival* (Život sa stricem. 1988) című filmjében a karikatúrát mint fontos kommunikációs eszközt mutatja be a korai 50-es évek Jugoszláviájában, azaz abban az időszakban, amellyel Kusturica filmje foglalkozik.

fontos eszközévé vált. A cél a tömegek megnyerése volt, és az, hogy Sztálint, Jugoszlávia tegnapi szövetségesét és a háború idején Tito partizánjainak támogatóját az ellenségek közé sorolják. „A valóságot igazítani a tömegekhez, vagy a tömegeket a valósághoz”, így szól Walter Benjamin világos formulája (1969: 67). A percepció, majd a gondolkodás átállításáról van tehát szó, amelynek eszköze a néhol drasztikusan egyszerűsítő rajzos humor – a szimbolikát és a kifejezésmódot a hatalom kezdeményezte. A humoros rajz piacképes és tömegesen előállított termékévé vált, amelyből egyebek mellett a zágrábi rajzfilmes iskola kinőtt, mint a rövid életű ország filmkultúrájának legfontosabb jelensége. Mindez Kusturica kezére játszott annak az időszaknak a realiztikus felidézéséhez, amelyről a filmje beszél.



Zuka Džumhur 1948-as Sztálin-karikatúrája

A jugoszláv politikának és az ország nemzetközi helyzetének egyik következménye a teljes szakítás volt az úgynevezett szocialista realizmus ideológiájával. Egy olyan kulturális modell alakult ki, amely jóval nagyobb szabadságot adott az uralkodó dogmához való viszonyulásban, mint bármelyik más kelet-európai ország. Az úgynevezett szocialista országok közül Jugoszlávia kiemelkedett a gazdasági fejlődésével, felgyorsult városiasodásával és iparosodásával csakúgy, mint a mindennapi élet minőségével, ami az üvegkupola érzetét keltette, amelyből kritikusan szemlélhető a világ panorámája. Nem kevésbé volt fontos a földrajzi elhelyezkedés: az ország a politikai blokkok határán terült el, a keleti részén a pravoszláv, a nyugati részén a katolikus vallást és kultúrát ápoló népek éltek, a köztes területen Bosznia és Hercegovina lakossága kevert volt.³

Az országban természetesen továbbra is egypártrendszer, tehát demokráciahiány volt, miközben a nemzetek közötti feszültségeket a társadalom egészének erőszakos átideologizálásával fagyasztották be. Tito és vele együtt a partizánmítosz halála, illetve az úgynevezett kommunizmus kelet-európai bukása után gyorsan világossá vált, hogy a szerb politikai és vallási elit nagy részében továbbélt az elképzelés arról a Jugoszláviáról, amelyben a szerbek és a „többiek” élnek, miközben az autochton nemzeti közösségek közül egyedül a szlovének státusza volt megkérdőjelezhetetlen. Mindez csupán az ideológiai ködösítésnek köszönhetően volt kevésbé látható. A 80-as évek közepén a szerb nacionalisták átveszik a hatalmat a kommunista pártban, a hadseregben és a szövetségi intézményekben, majd belevágnak abba a háborúba, amelynek célja minél nagyobb terület elfoglalása a jövőbeli, etnikailag tiszta szerb állam számára. A 90-es évek közepén az üvegkupola darabjaira hullt: a korábbi tagköztársaságok alapjain nemzetállamok formálódtak, hatalmas vér- és szegényfoltokkal a köztes területen, amelynek sorsa ennek a szövegnek az írása pillanatában meghatározhatatlan és előre nem látható.

3. Walter Neugebauer – a képregénytől a filmig

A zágrábi rajzfilmes iskola magját újságok karikaturistái, képregényrajzolók és illusztrátorok alkották, akik rendezőként sem távolodtak el a múltjuktól, és jellemző módon nem mutattak érdeklődést a bábfilm, a gyurmafilm, a tárgyanimáció, a direkt eljárások és egyáltalán, bármilyen animációs technika iránt a cellanimáció technikáján kívül, amelyet karikatúra-rajzzal állítanak elő, azaz azon a technikán kívül, amit a köznyelvben rajzfilmnek neveznek.⁴ Természetesen téves volna az egész jelenséget olyan monolit egységként leírni, mint amely a kétdimenziós karikaturisztikus szatírára korlátozódik. Azonban az, amit iskolaként ismerünk, kizárólag az anekdotikus filmes történetmesélő eljárásaiban, az újságkarikatúra, az illusztráció és a képregény

3 Más szempontból és tágabb megközelítésben lehetne vizsgálni a boszniai kommunisták „mindent átfogó pillantását” abban a korszakban, amikor „öhitűekként” egyedül ők kritizálták a többi jugoszláv köztársaságban előforduló „elhajlásokat”. Ezek a nézetek panorámaszerűen mutatnák meg a néhai köztes jugoszláv köztársaság helyzetét.

4 Innen a horvátok ragaszkodása a zágrábi rajzfilmes iskola [*Zagrebačka škola crtanog filma*] elnevezéshez, habár az angol elnevezés zágrábi animációsfilm-iskola (Zagreb School of Animated Film; Zagreb School of Animation), aminek révén hangsúlyozzuk a szocialista filmgyártások különlegességét – a Zagreb Film a saját Rajzfilmstúdiójában a klasszikus cellanimáció, azaz a rajzfilm (*cartoons*) mellett kötelezte el magát, ahogy a dokumentumfilm mellett a Dokumentumfilm-stúdió, a játékfilm mellett a Jadran Film, miközben a Croatia Film a terjesztésért, a Zora Film a rövid- és oktatófilmért felelt. Mindamellét az animációs betétfilmeket és a bábfilmeket a Zora stúdiójában készítették, így ezek kívül maradtak a zágrábi iskola hatókörén. Sudović szentírászerű négykötetes monográfiája (1978–1986) a „kör” kifejezést használja az „iskola” helyett, mivel nem csupán az iskola előtörténetét tárgyalja, hanem a Zora Film az Interpublic és más intézmények munkáit is. (*a Hrvatski filmski ljetopis szerkesztőjének megjegyzése a horvát eredetiben.*)

grafikai kifejezési módjának alkalmazásában, illetve a kétdimenzióssá lapított térkezelésben mint közös vonásokban jelenik meg. Az alkotók a mindent átfogó kritikai pillantásnak mint panorámának világlátásában teszik mindezt érzékelhetővé.



A Kerempuh című satirikus karikatúraújság egyik címlapja

A zágrábi rajzfilmes iskola sajátossága az úgynevezett szocialista országok animációs műhelyeivel való összehasonlításban a képregény hatása volt, amely az Atlanti-óceánon keresztül érkezett, illetve a hazai képregény-hagyományból származott. A képregény grafikai nyelve nagymértékben befolyásolta az amerikai rajzfilm vizuális megjelenését, legyen szó a gigantikus Disney Stúdióról vagy versenytársairól, a Terrytoonsról, a Warner Brothersról, az MGM-ről vagy a UPA-ról. Míg a „szocialista” világ többi részén a képregény mint valami „kapitalista” dolog hosszú ideig gyanús volt, Jugoszláviában az amerikai és a nyugat-európai képregény tömegesen jelent meg, és különösen Horvátországban fejlett volt a hazai gyártás, ami bizonyos szerzők, mint például Andrija Maurović munkáiban olykor csúcsa volt mindannak, amit egyes időszakokban a világban alkottak.

Walter Neugebauer, a horvát és a jugoszláv képregény egyik úttörője olyan szerzőként lépett fel, aki körül formálódott 1949-ben annak az első rajzfilmnek az alkotógárdája, amely a *Kerempuh* című humoros hetilap szerkesztőségében jött létre. Az akkor huszonkilenc éves, korai gyerekkorát Tuzlán, a szülővárosában töltő, de ekkor már zágrábi lakos Neugebauer tekintélyét a *Kerempuh* szerkesztőségében képregényeinek utánozhatatlan kivitelezésével vívta ki. A pályáját tizennégy évesen kezdte, és azonnal, az *Okoban* 1936-ban megjelent *Naszreddin Hodzsa kalandjai* (*Doživljaji Nasredin Hodže*) című munkájával irigylésre méltó szakmai szintet ért el. Ezután három évig több zágrábi és belgrádi lapnak dolgozott, majd Norbert nevű bátyjával, aki a képregényei forgatókönyvírója volt, elindította a *Veseli vandrokaš* című lapot. Később, a háborús években és a Független Horvát Állam idején a fivérek megalapították a *Zabavnik* című képregény-újságot, amelyben a sajátjaikon kívül mások munkáit is közölték. A testvére szellemes forgatókönyvei és szövegei alapján rajzolt képregényeiben, mint a *Nosko, a törpe* (*Patuljak Nosko*), a *Kis Muk* (*Mali Muk*), *Az éhes király* (*Gladni kralj*) és a *Tarzan nyomában* (*Tarzanovim stopama*) Neugebauer nemcsak elsajátította a Disney-iskola karikatúrarajz-technikáját, hanem sokban túl is szárnyalta az akkori, Walt Disney aláírásával megjelent képregények minőségét. Vonalvezetése puha és rugalmas, a figurái életteli, mindig a mozdulat közepén ragadja meg őket, mintha animálva lennének. Észrevehető az a törekvése, hogy a mozgás útján grafikai és ritmikai folyamatosságot érjen el a képregény képei között, így az egyikből a másikba való átmenetet folyamatként érzékeljük, mintha a képregény minden egyes kockája termékeny pillanat lenne (*key position*).

Miután a kommunisták átveszik a hatalmat, a képregény mint „imperialista” médium egy időre gyanússá válik. A fivérek részt vesznek az első rajzfilmek előállításában, és bekapcsolódnak a Filmvállalkozás (Filmske poduzeće) nevű intézmény horvát igazgatóságának munkájába, ahol elkészítik a *Férgecske* (*Crvić*) című vázlatukat, majd a *Hírek szóban* (*Usmene novine*. 1945) és a *Gyerünk választani* (*Svi na izbore*. 1945) című propagandafilmjeiket.

Az igazi professzionális rajzfilmes alkotómunka ugyanakkor a *Kerempuh*-ban kezdődött. A lapot Horn teljes joggal „sok jugoszláv mesteranimátor ugródeszkájának” nevezi (1976: 706). A hetilap nagy példányszámát és hatását szovjetellenes karikatúrák és képregények megjelenítésével érte el, amelyekben Sztálint gúnyolták. Ezek az alkotások piacot teremtettek, illetve sok rajzolónak munkalehetőséget jelentettek. A háború utáni Horvátország egyedüli satirikus lapjaként a *Kerempuh* sok karikatúrát és képregényrajzolókat alkalmazott, akik sokat tettek a Sztálin-ellenes satíra és paródia fenntartásáért. A *Kerempuh* által képviselt humor tipikus példája Ripley *Hihetetlen, de igaz* című rovatának paródiája, amelyet akkoriban az a fiatal Borivoj

Dovniković vitt, aki a következő évtizedekben a zágrábi rajzfilmes iskola egyik vezető szerzője lesz. A *Hihetetlen, de igaz* sorozat egyik darabjában „értésülhetünk” arról, hogy „Szófiában él egy gerinc nélküli ember. Érdeklődésünkre közölték, hogy ő a bolgár miniszterelnök.” Egy másik rajzon egy koncentrációs tábort látunk ezzel a felirattal: „A béke legnagyobb erői összpontosulnak a Szovjetunióban.” Tudjuk, hogy a *Kerempuh* hatalmas példányszáma nagy bevételt hozott, a fiatal szerkesztő pedig kockázatos döntésekre szánta el magát: a haszon egyik részét egy szatirikus színházra, a másikat pedig egy homályos kimenetelű kalandra fordította – egy rajzfilm létrehozatalára.

A technikával való egyéves ismerkedés és munka után elkészült a húszperces *A nagygyűlés* (Veliki miting. 1951) – a film kivételesen fontos szerepet játszott a horvát rajzfilm későbbi fejlődésében. A projekt körül azok az emberek gyűltek össze, akik később a zágrábi rajzfilmes iskola magját alkotják. Az animációban való járatlanságuk ellenére a stáb tagjainak sikerült elsajátítaniuk egy klasszikus animációs film létrehozásának feladatával kapcsolatos technikai és gyakorlati ismereteket. Mindez elsősorban Neugebauer érdeme volt.

4. A nagygyűlés - szocialista realizmus Disney modorában

Walter Neugebauer szerepe a stáblistán így jelenik meg: „vezető rajzoló és karakterrendezés”, míg Norbert feladata „tartalmi rendezés és gegek”. A filmötlet Mirko Trišleré, érdekes továbbá, hogy a zenét az az Eduard Gloz szerezte, aki a Nemzeti Filharmonikusokat is vezényelte. A stáb vezetőjeként Fadil Hadžić van megjelölve, producerként pedig a *Kerempuh* szerkesztősége.



A nagygyűlés (Veliki miting. Walter Neugebauer, 1951)

A megvalósításról: a film Disney-figurákat használ, de nem kizárólag antropomorf alakokat, mert a főszereplők többsége, a kacsák kivételével, akiknek szimbolikus és allegorikus szerepe van, emberszerű figura; a második részben békák jelennek meg. A filmet egy újság szerkesztői találták ki és valósították meg, ami jól érzékelhető a témaválasztásban, a tartalomban, a gegekben, a politikai üzenetben és a kifejezőeszközök megválasztásában. A film egy szöveggel kezdődik, amelyet Fadil Hadžić írt (Borivoj Dovniković közlése).⁵ A szöveg a „hírlapi kacsá” fogalmának magyarázatát és történeti háttérét adja, előkészítve mindazt, amit később egy feliraton látunk: „Ez a film egy kedves kiskacsa fészkébe visz el minket Bukarestbe, ahol az Informbüro reklámfőnöke, Pavel Judin a Moszkvából érkező bölcs direktíváknak megfelelően nagyra növeszti ezt a fiókat, ami egyeseknél olcsó elégtételt, másoknál nevetést vált ki.” A szöveg után egy tágas térre váltunk, amely épületeivel a Kremlre emlékeztet, míg a háttérben írógépkattogást és gágogást hallunk [*valójában a felirat alatt halljuk ezeket a hangokat – a szerk.*]. A kamera bevisz minket egy épületbe, majd a kapu fölött meglátunk egy feliratot: „A tartós békéért és a népi demokráciáért” – a betűkből kacsák repülnek ki, miközben képernyőn kívüli hanggal egy újságárust hallunk: „Megjelent a *Pravda!*” Valamiféle folyosón, ami jól érzékelhetően egy szerkesztőségé, rengeteg kacsá sétálgat, majd megpillantjuk Judin szerkesztőt az irodájában, amint időnként felhajt egy vodkát, miközben ír valamit. Minden alkalommal, amint teleír egy oldalt, a papír kacsává változik. Amikor megcsörren a telefon, egy kacsá búj ki belőle, egy tojást hoz magával, amelyre Judin ráül, hogy újabb kacsákat költsön ki. A kacsák forgatókönyvbeli sűrű jelenléte nyilván mulattatta Walter Neugebauer, Disney fanatikus rajongóját és követőjét. Neugebauer a kacsákat úgy rajzolta meg, hogy a többségük, különösen az utolsó jelenetben nagyon is emlékeztet Donaldra.



A nagygyűlés (Veliki miting. Walter Neugebauer, 1951)

5 „Volt egyszer egy újságíró, aki abbéli igyekezetében, hogy felkeltse a figyelmet a főnöke lapja iránt, írt egy cikket egy csodás színes madárról. Nem annyira egy hatyúról vagy egy tyúkról, annál inkább egy gyönyörű papagájról. Senki sem tudta megfejteti, honnan származik ez a csodálatos madár, aki körül gyorsan szenzáció szövődött, amely fokozódott, midőn kiderült, hogy nevezett újságíró bizony egy közönséges kacsát mázolt át. Ettől az időtől kezdve minden újságírói hazugságot kacsának neveznek.”

A következő jelenetben Judint háttal látjuk, amikor az irodájába belép a postás, a hóna alatt néhány újsággal. Ezek az akkori kommunista tábor hírlapjai, mint a *Rudé právo* vagy az *Unita*. A postás kezéből néhány újság Judin lábára esik, ezek is kacsává változnak. Judin a szétbomlott csomagból kivesz egy lapot, majd elkezd felolvasni egy mikrofonba. Ezen a ponton Neugebauerék szellemes geget találtak ki: a hírlapi kacska nem tud berepülni a mikrofonba, ezért immár kacsasültként a megelevenedő mikrofon lenyeli – ezután bejut a ház tetején levő antennába, ahonnan az elektromos hullámok hírlapi kacsaként továbbítják a nagyvilágba.

A következő jelenetben újra Judin irodájában vagyunk, ahol a falon megpillantjuk a Balkán térképét, de Jugoszlávia nélkül, ugyanis ez a rész le van takarva egy papírdarabbal, amelyen ez a felirat látható: „szörnyország”. Az irodában feltűnik egy Patkin nevű újságíró, akinek Judin megmutatja a térképen a Shkodrai-tavat, majd kiadja az utasítást: menjen el az Enver Hodzsa tiszteletére rendezett nagygyűlésre – a vezér ugyanis „megakadályozta, hogy kiszáradjon a Shkodrai-tó albán oldala.” A következő jelenetben Bukarest utcáit látjuk, ahol Patkin lábai alatt nyüzsögnek a patkányok. Patkin a garázból kivontat egy kacska alakú repülőgépet, amelynek a propellere kacsacsőrből változott át. Az újságíró felül a repülőgépre, feladata teljesítésének útján lelkesítő szövegek kísérik. A kacska-repülőgép a felhők között halad, a földön pedig két vonatot látunk. Az egyik üresen érkezik a Szovjetunióból, a másik pedig úgy meg van terhelve mindenféle nyersanyaggal, hogy alig tudja vonszolni magát Moszkva felé. Az egyik tipikus propagandafogás felhasználásáról van szó, amely azt sugallja, hogy a Szovjetunió kegyetlenül kizsákmányolja a csatlós országokat.

Az újságíró megérkezik a Shkodrai-tó partjára, ahol a békák és a szúnyogok nagygyűlést tartanak. A főbéka Jugoszlávia-ellenes beszédet vartyog, miközben az előtte felvonuló hallgatóság tagjai transzparenszeket emelnek fel: „Éljenek bölcs vezéreink!”, „Éljenek Enver!” (feltételezhetően tudatosan hibásan), „Mocsarat követelünk!”. Ezután békák és szúnyogok csoportja következik megtévesztő kötésekkben és gipszekkel, amelyeken felirat látszik: „A jugoszláv terror áldozatai”. Hirtelen vihar tör ki. A békák elrejtőznek a mocsárban, az újságírót pedig, aki Bukarestbe szeretett volna visszatérni, a vihar Jugoszlávia fölé repíti. A látcsövén keresztül fehérülő utakat pillant meg, majd egy új gyárat, amelyen nagy jelszó látszik: „A gyárat a dolgozók irányítják”; modern épületet „Termelőszövetkezet” felirattal, nagy fehér épületekből álló települést, vízműveket, majd az élmunkások névsorát: Sirotanović, Bičić, Zagoršek, Škarić, Zidarić, Škobić.

A tökkelütött újságíró sötétedés után érkezik a bukaresti szerkesztőségébe, miután gépmadarát összetöri a landolás során. A szerzők nem bíztak abban, hogy a közönség érti a képek nyelvét, ezért szükségét érezték megmutatni azokat a feljegyzéseket,⁶ amelyeket Judin olvas, miközben nekünk is hagynak időt a tanulmányozásukra.

A zárójelenetben azt látjuk, hogy a feldühödött Judin egy zárkába taszigálja az újságírót, és maga fog a cikk megírásába. Gigantikus kacsát próbál kigondolni, de ezúttal elvesíti a sulykot: a kacsából áradó légnymás leteríti, majd maga fúvódik fel, aztán szétrobban. A robbanás romba

6 A szöveg így hangzik: „Abban a szempillantásban, amikor zenei kísérettel a levegőben gyülekezni kezdtek a béka- és szúnyogseregek, az égen megjelentek az első sötét felhők. A távoli mennydörgés vihart jósol. A gyűlés után Bora szél tört rá Jugoszláviára! Hihetetlen! A munkáskézben levő gyárat teljes erővel zakatolnak. A folyókon új erőművek épülnek, a munkások előtt szénhegyek magasodnak. Belgrád alatt egy új, gyönyörű város emelkedik ki a Dunából! Az egész egy hatalmas méhkaptár, amelyet keresztülszel a fehérülő Zágráb–Belgrád autószertráda. Az erdők mélyén, az út mentén termelőszövetkezetek sorakoznak.”

dönti az épületet, Judin pedig szörnyethal. A sírján egy kacsa van egy felirattal: „A tartós békéért és a népi demokráciáért.”

A *nagygyűlés* a szocialista realizmus sajátos körülmények között létrejött különleges megvalósulása. A film két síkon teljesítette feladatát. Először is kitermelte a professzionális animátorok első csoportját, amivel megteremtődtek a zágrábi animáció fejlődésének alapjai. Ezenkívül rendkívül népszerű volt, tehát sikeresen terjesztette a beépített propagandisztikus üzenetet. Ugyanakkor a film eszmei szempontból a kritikai panoráma egyik típusát honosítja meg, amennyiben a keleti blokkot a „kamera” elfordításának segítségével ábrázolja. Szimbolikus jelentősége van annak, hogy *A nagygyűlés* a Disney-esztétika és a szocialista realizmus ötvözete, ugyanis abban az időben jött létre, amikor a szovjet animáció határozottan szakított a Disney-filmek hagyományával. A zágrábi animáció sajátossága éppen az, hogy nyitott volt az Atlanti-óceán túlsó partjáról érkezett hatásokra – nemcsak a Disneyről van szó, hanem a UPA-ról, a WB-ről és más stúdiókról is.

5. A Duga film: eltávolodás a Disney-modelltől

„Az első művészi animációs film” sikerének hullámán Fadil Hadžić, *Kerempuh* igazgatója és főszerkesztője Zágrábban, a Horvát Köztársaság kormányának határozata alapján⁷ és finanszírozásával megalapítja a Duga Film elnevezésű vállalatot, amely „rajz- és bábfilmeket” fog előállítani. Hadžić *A nagygyűlés* teljes stábjával átköltözik az új intézménybe, és ő lesz az igazgató. 1951 elején pályázatot írnak ki animátoroknak, rajzolóknak és színezőknek. A több mint kétszáz jelentkező közül nyolcvanatot választanak ki. Az új embereket *A nagygyűlés* stábjának tagjai tanítják be – Walter Neugebauer, Vladimir Delač és Borivoj Dovniković rajzolók-animátorok, illetve a másoló-színező részleg vezetője, Ladislav Šantak. A Duga Filmet megszállták a legnevesebb alkotók, mint Kostelac, Vukotić, Dovniković, Grgić, Kolar, Marks, Kristl, Jutriša, Bourek és mások. Ők rakták le a zágrábi rajzfilmes iskola alapjait, és megkezdődött fejlődésének három legfontosabb szakasza közül az első. A Duga Filmben rövid fennállása során, 1951-ben és 1952-ben öt magas színvonalú fekete-fehér film készült el. Az alkotók megtanulták a futószalagmunkát, azaz a hatékony együttműködést, amelyben pontosan elkülönültek az animátor, a rajzoló, a fázisrajzoló, a rendező, a scenográfus, a színező, a másoló, az operatőr és mások feladatai.

Az volt az elképzelés, hogy két csoportot hoznak létre. Az egyik Walter Neugebauer művészeti igazgató felügyelete alatt továbbítte *A nagygyűlés* munkálatai során elsajátított Disney-hagyományt,⁸ a másik feladata pedig a „nemzeti stílus” kidolgozása volt. Ennek a csoportnak a vezetését a huszonöt éves építészhallgatóra, Dušan Vukotićra bízta, aki ugyanabban a hercegovinai városkában született, mint Hadžić és Bileći.

A nagygyűlés stábjába állt az új vállalat első filmje mögött – ez volt a *Vidám kaland* (Veseli doživljaj. 1951), amelyben a Disney-stílust követték és tökéletesítették. Meg kell említenünk, hogy a horvát humoros grafika két nagy alakja valósította meg első önálló munkáit Neugebauer

⁷ Érdekes, hogy a nyilvánosság a rajzfilm megjelenését és a Duga Film létrehozását hatalmas lelkesedéssel üdvözölte, mert akkoriban úgy vélték, hogy Jugoszláviában az USA, Oroszország és Csehszlovákia után a világon negyedikként gyártanak rajzfilmeket.

⁸ Tanulságos részlet a Duga Filmmel és művészeti vezetőjével kapcsolatban, hogy utóbbi Tito megszokott hivatalos portréja helyett Walt Disney hatalmas fényképét akasztotta ki irodája falára.

csapatában. Vladimir Delač Hergé tiszta vonalas stílusának képviselőjeként a *Házi ellenőrzés* (Revija na dvorištu. Andro Lušičić, 1951) vezető rajzolója és animátora. Más volt az útja Bordo Dovnikovićnak, aki az első munkája után (Gool! Norbert Neugebauer, 1952),⁹ amelyben vezető rajzoló és animátor volt, a leghosszabb és legsikeresebb karriert futotta be, és nem csupán a zágrábi animáció keretei között.

A horvát animáció jövője és az iskola formálódása szempontjából fontosabb Vukotić megjelenése, aki a saját első, illetve a Duga Film második filmjétől kezdve (*Kičo születése / Kako se rodio Kičo*. rendezőként Josip Sudar van megjelölve,¹⁰ 1951) olyasminek az alapjait vetette meg, ami később a zágrábi rajzfilmes iskola sajátosságává válik: a komikus alak nem antropomorfizált kerge nyúl vagy kacsa, akinek a szeme valami üregből villog kifelé, hanem rajzolt emberke, antihős, akinek a kalandjai a hétköznapiakban játszódnak – ő Kičo. Ez a chaplini figura lesz az első hazai animációs sorozat főszereplője, majd egy évvel később Vukotić elkészíti a második filmjét Kičóról *Elvarázsolt vár Dudinciban* (Začarani dvorac u Dudincima. 1952) címmel, ezúttal teljesen önálló szerzőként; a stáblistán rajzolóként, animátorként és rendezőként van feltüntetve.

A saját életében bokszsák szerepét játszó karikatúraszerű ember, aki a környezete összes ütlegét és fekete humorral ábrázolt összeesküvését magára vonzza, később számos „made in Zagreb” film vezető motívumává válik. Vukotić ugyanakkor a korszak ábrázolási lehetőségei között lassanként eltávolodott Disney hagyományától és stílusától, és elkezdte kialakítani az úgynevezett „limitált animációt”, amelyet a Duga Film bezárása után készített tizenhárom reklámfilmbe tökéletesített. 1952 tavaszán a horvát kormány ugyanis a Duga Filmet azzal az indoklással szüntette meg, hogy a rajzfilm luxuscikk a Szovjetunió és a keleti blokk blokádja okozta nehéz gazdasági helyzetben. A sok elkezdett projekt közül egyedül a *Piroska és a farkas* (Crvenkapica. Nikola Kostelac, 1954), az első horvát/jugoszláv színes rajzfilm készült el – a munkát az újonnan alapított Zora Filmnél fejezték be. A filmnek van egy másik történelmi érdeme is, ugyanis az első, nemzetközi fesztiválon díjazott film volt 1954-ben Berlinben.

Jugoszlávia közeledése a Nyugathoz, továbbá a háború előtti hagyomány továbbélése a Maartestvérek munkáiban az animációs reklámfilmek piacának kialakulását eredményezte. A Duga Film „Disney-csoportja” a Neugebauer fivérekkal az élén az Interpublic keretei között új stúdiót hozott létre, amely kizárólag reklámfilmekkel és információs animációs filmekkel tervezett foglalkozni. Az országban elsőként kezdtek nemzetközi felkérésekre dolgozni, például a tekintélyes német autógyárnak, a BMW-nek. A Dušan Vukotić és Nikola Kostelac körüli csoport, amely a Duga Film néhány munkatársát, Aleksandr Marksot, Vladimir Jutrošát és Vjekoslav Kostanšeket foglalta magában, harminc másodperces színes reklámfilmeket készített, amelyek teljesen más, a UPA stúdió hatásáról árulkodó esztétikai modellt képviseltek. Ron Holloway (1972: 12) megállapítja, hogy a zágrábi animátorok egyrészt egy angol nyelvű kiadványokat árusító boltban köszönhetően kerültek kapcsolatba a UPA filmjeivel – a boltban kaphatók voltak azok a lapok, amelyek képeket közöltek Cannon *Gerald McBoing-Boing* című 1950-es filmjéből. A másik kapcsolat a Zágrábban bemutatott *Családi ágy* (The Four Poster. Irving Reis, 1952), amelyben

9 A film érdekessége, hogy scenográfusa az az Otto Reisinger volt, aki később a karikatúra nagy alakja lesz, a segédanimátorok között pedig ott találjuk Zlatko Grgičet, aki Dovnikovićyal együtt később az iskola klasszikusává válik.

10 A szakmai szerepek felosztása nyilvánvalóan nem volt világos. Feltehetőleg a Duga Filmnél gyártott filmek főbb alkotói nevezték „vezető rajzolóknak”.

a UPA vezető alkotója, John Hubley munkái szerepeltek.¹¹ A zágrábiak egyébként nagyrészt Nikola Kostelac lakásában dolgoztak, ami alapján Holloway úgy véli, hogy „inkább családról, szívesen együtt dolgozó emberek csoportjáról volt szó, mint iskoláról” (1972: 15). Elsősorban limitált animációkat rajzoltak – ez olyan módszer volt, amelynek révén a legkevesebb rajzzal a legnagyobb kifejezőerőt tudták elérni a mozgások ábrázolásában. A *Filmska kultura* című lapban 1960-ban megjelent *A jugoszláv rajzfilmes iskola (Jugoslavenska škola crtanog filma)* című tanulmányban maga Vukotić elemzi a limitált animáció módszerét. „Kreatív irányultságú animációnak” nevezi, amely 12-15000-ról, 4-5000-re, azaz radikálisan csökkentette az egy filmhez szükséges rajzok számát, „miközben a film mit sem veszített vizuális gazdagságából” (idézi Sudović 1978. III: 122).



Piroska és a farkas (Crvenkapica. Nikola Kostelac, 1954)

Hozzá kell tennünk, hogy a limitált animáció alkalmazása részben gazdasági szükségszerűség volt, ugyanis nem volt elég celluloidfólia és különleges festék. Holloway kiemeli a limitált animáció révén kialakított „szabad rajz” jelentőségét:

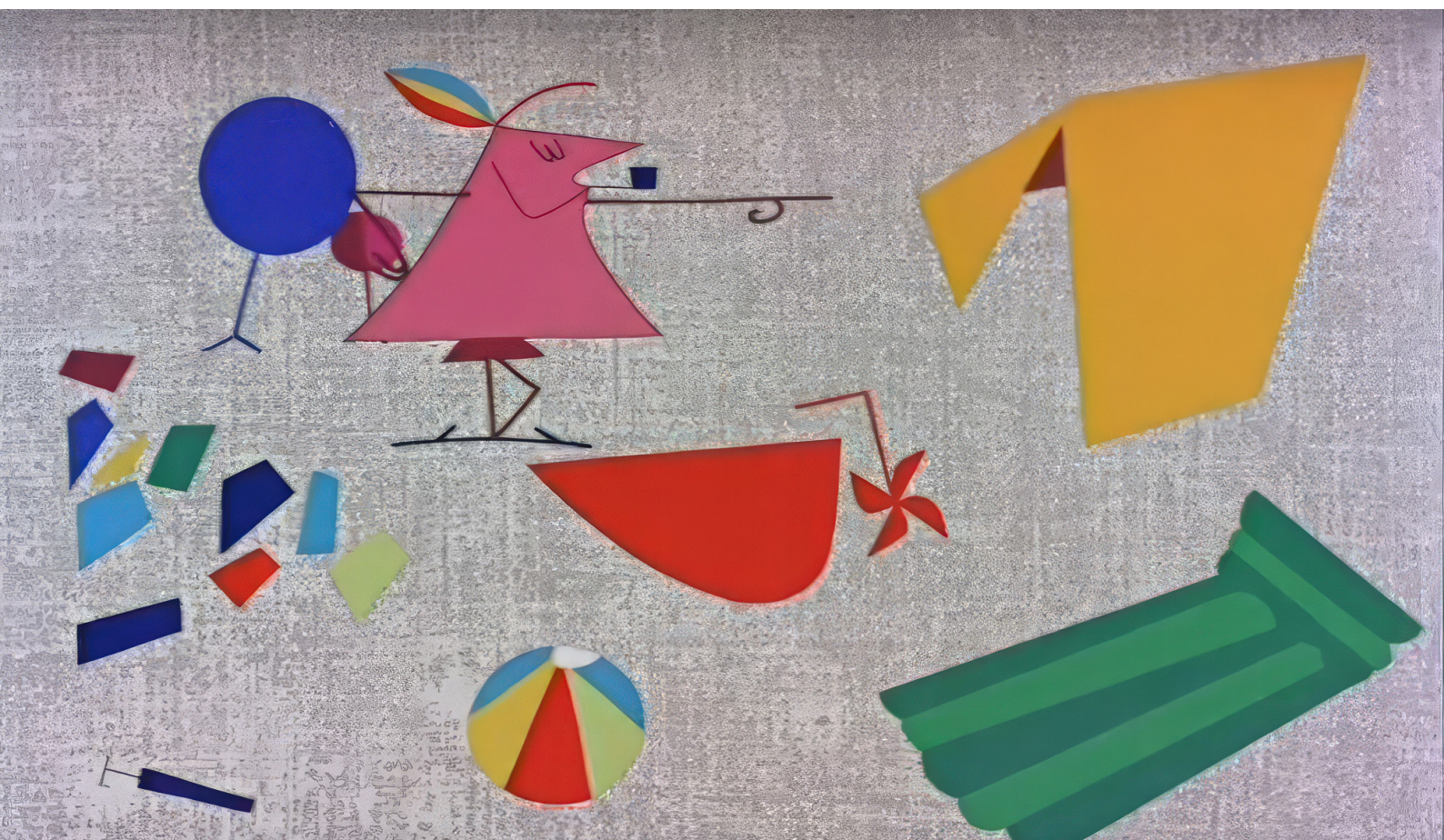
A rajzok számának korlátozásával az alakok felszabadulnak a realisztikus mozgás kényszere alól, saját életre kelnek, amivel intenzívebbé válik a film ritmusa, és minden jelenet új kifejezőeszközökkel gazdagszik. A jelentésárnyalatok a karikatúrisztikus mozgásban rejtőznek, a részletek határozzák meg a cselekményt, a kifejezés ereje pedig a precízen adagolt időzítésnek köszönhető. (1972: 13.)

11 Az akkoriban aktív animátorokkal folytatott beszélgetésekben megerősítést kaptam arról, hogy a lapok a UPA filmjeiből származó képekkel forogtak az íróasztalaikon, de Reis filmjére egyikük sem emlékezett.

A fiatal animátorok törekvéseinek legfontosabb eredménye az volt, hogy a Horvát Filmes Alkalmazottak Szövetsége által 1953-ban létrehozott Zagreb Film vezetése 1953-ban bevonta Vukotić és Kostelac csoportját annak a Rajzfilmstúdióknak a megalapításába, amelyben néhány éves szünet után elkezdődött a horvát animáció megteremtésére irányuló munka. A hazai és nemzetközi filmes szakirodalom rendkívül alaposan leírja ennek a munkának a kiemelkedő eredményeit.

6. A *Verfremdungseffekt* és a *jump-cut* a rajzfilmben

Holloway *Z is for Zagreb* című 1972-es könyvében, a zágrábi rajzfilmes iskolának szentelt egyik legelső külföldi kiadványban Dušan Vukotić mint „a jugoszláv animáció legfontosabb alakja” szerepel. Ezt a címet Vukotić az élete végéig viselte. Ő volt az az alkotó, akinek a neve összefonódott azzal a ténnyel, hogy az európai rajzfilmesek közül elsőként nyerte el az Oscar-díjat. Az Oscar a szakértők és maguk az alkotók között nem túl elismert, mert a műfaj hatalmas alkotásai közül többet soha nem tüntettek ki vele – vegyük csak Jurij Norstein *Mesék meséje* című művét vagy Jerzy Kucia remekműveit. Ugyanakkor más fesztiválok díjait sokkal többre tartják, ilyen az Annecy-i, az ottawai vagy a zágrábi. Időnként megesik ugyanakkor, hogy az amerikai filmakadémia a kis szobrocska odaítélésével egy egész animáció-történeti korszakot tisztel meg. Így történt ez 1962-ben is, amikor nem a Disney, a WB, a UPA vagy az MGM filmje győzött, ahogy az megszokott volt, hanem egy Amerikán kívüli film, az 1961-es *Műanyag* (Surogat). A film azoknak a briliáns alkotásoknak a sorából való, amelyeket Vukotić egész pályafutásának legtermékenyebb, az 50-es évek közepétől a 60-as évek közepéig tartó évtizedében alkotott.



Műanyag (Surogat. Dušan Vukotić, 1961)

Vukotić Jugoszlávia és a szocialista országok blokkja közötti legmélyebb konfliktus idején érkezett Zágrábba. Itt kezdte megjelentetni saját karikatúráit és rövid, humoros képregényeit, amelyek erős antiimperialista éle éppúgy irányult a Nyugat, mint a Kelet felé. A metaforikus általánosítás kifejezőeszközeihez való vonzódása valószínűleg ebből a rövid és fontos időszakából ered, amely Hollowayt annak megállapítására ösztönzi, hogy Vukotić a szatíra és a karikatúra legnagyobbjainak egyike – ez egyébként érvényes a zágrábi alkotók legtöbbszörére is. Vukotić legtöbb karikatúrája az alacsony kultúra, a banalitás és a fogyasztói kultúra inváziójához fűzött ironikus kommentár. *Špiljo és Goljo (Špiljo i Goljo)* című 1953-as képregény-sorozata a két barlanglakóról mai szemmel Frédi és Béni előfutára a híres amerikai sorozatból, az 1957-es *Flinstone családból*. A hatalomvágy a szocialista társadalmakban, és a pénz utáni hajsza a kapitalistákban Vukotić fő érdeklődési területe, amikor elfoglalja a helyét az animációs pult mögött.

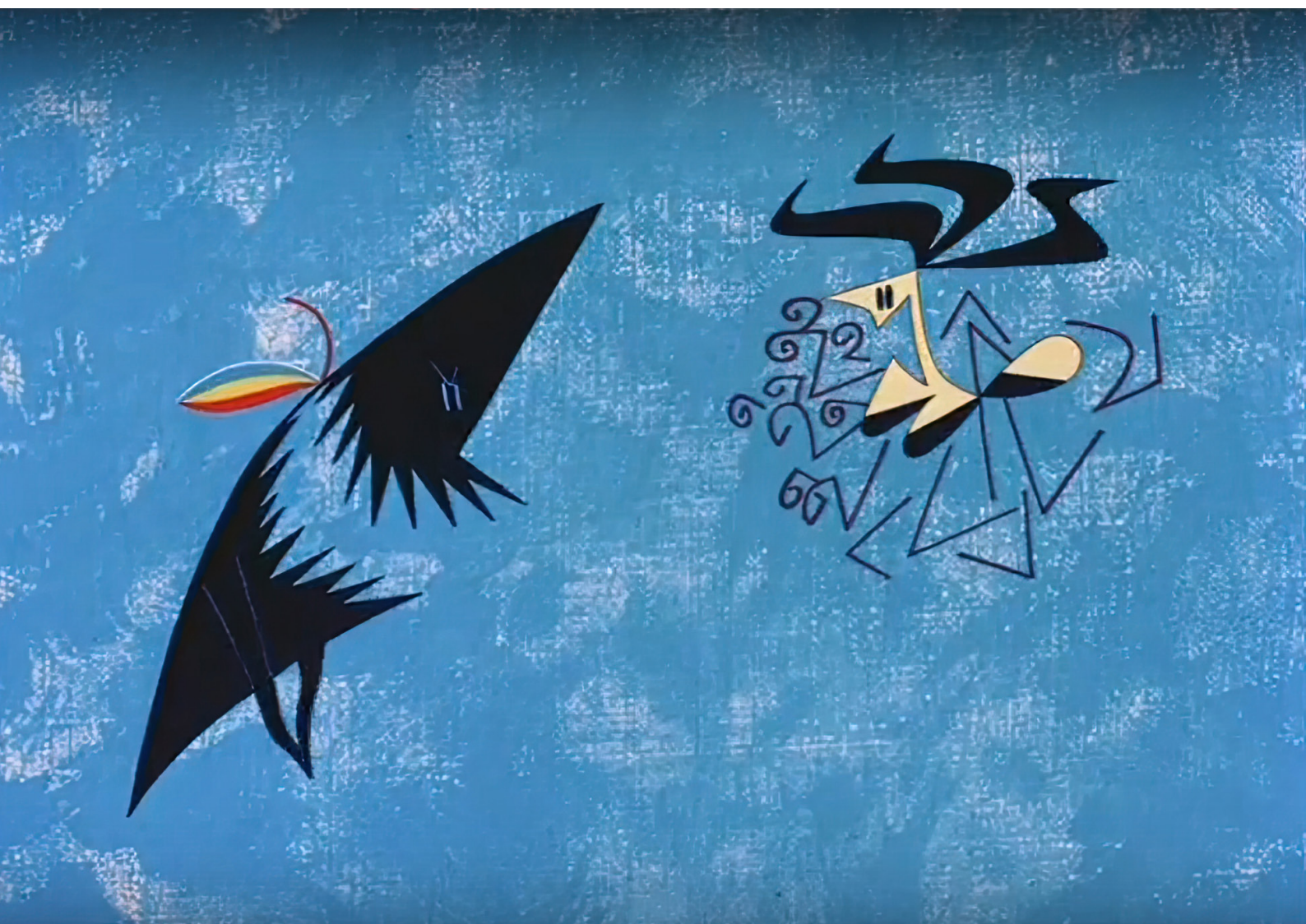
1950 körül, amikor Jugoszlávia egyre érzékelhetőbben közeledett a Nyugat felé, az ország ideológiai berendezkedése részben módosult, és elkezdett kialakulni a világ felé nyitott ország képe, ami nagy hatással volt Vukotić alkotói világlátására és filozófiájára. A nagyobb jugoszláv városokban amerikai és a keleti blokkból származó filmeket vetítettek, köztük animációkat is, elsősorban a csehszlovák animáció éharcosa, Jiří Trnka munkáit, mint az 1946-os *Ajándékot (Dárek)* vagy az 1947-ben készült *Pérák és az SS-t (Perák a SS)* [*utóbbi 1946-ban készült – a szerk.*]. Trnka Zágrábban bemutatott filmjeinek hatásáról Vukotić így beszélt 1962-ben a *Filmska kulturának* adott interjújában:

Ha a saját munkámról kell beszélnem, az első helyen említem a nagy csehszlovák alkotó, Jiří Trnka műveit, amelyek nagy ösztönzést jelentettek nekem, mert megerősítettek abbéli meggyőződésemben, hogy ebben a művészetben sok mondanivaló és felfedezni való rejtőzik. (Idézi Sudović 1978. III: 136.)

Trnka hatása különösen érzékelhető az *Engedetlen robot (Nestašni robot)* című 1956-os filmjében, amely a Zagreb Filmnél készült első munkája volt. Ez a munka jelezte a szerzőiség irányába történő elmozdulását, bár mindig óvatosan viszonyult az animációhoz. Az újítás a kifejezőeszközletben és a tematikában egyaránt érvényes: megalkotta ugyanis a jó robot alakját, ami az első példák egyike a világ populáris kultúrájában. Megelőlegezte ezzel Osamu Tezuka sikerét, hiszen az *Astro Boy (Tetsuwan Atomu. 1963)* című sorozat bevezető része morfológiailag és animációs megoldásaiban emlékeztet Vukotić művére. A Trnkára adott közvetlen válasz a *Cowboy Jimmy*, amelyet Holloway (1972: 14) meggyőzően állít Trnka bábfilmje, *A préri-ária (Arie prairie, 1949)* mellé. A film Vukotić trilógiájának első része volt, amelyben parodizálja az amerikai műfajokat, de még inkább a globális amerikanizációt. A filmben világosan megjelenik Vukotić stílusának valamennyi jellemzője: a limitált animáció, a ritmikusan tagolt mozgás, illetve a geometriai szimbólumok alapján megalkotott figurák, amelyek a modern művészet friss irányzatainak hatásait mutató módon megrendezett háttér előtt mozognak.

Vukotić rajzai sematikusak, de kifejezőmódja pontos és tiszta. Tisztában van azzal, hogy a karikatúra művészete nélkülözi a finomkodást és a homályosságot, hiszen az ismeretlent nem lehet karikírozni – a hó a karikatúrában mindig fehér, egy széndarab pedig mindig fekete. Vukotić különösen érzékeny a paródiára. Világosan érzékeli, hogy az ismertből kell kiindulnia, ebből következőleg könnyen azonosítható motívumokat és közvetlenül felismerhető konvencionális ábrázolásmódot használ. Visszatérő célpontja a társadalom kommercializálódása és a

hétköznapi banalitásai. Nem használ dialógusokat, miközben a zajok és a zenék egyszerűen belevésődnek a rajzba és az animációba, úgy válnak organikus elemévé, hogy a figurák egymás között kizárólag a rajzfilmes pantomimmal kommunikálnak. Az alakok átváltozása nem jellemző a filmjeire. A metamorfózisok helyett Vukotić a statikus gegre támaszkodik, amely kivételesen hatásosan helyez egymás mellé össze nem illő képi elemeket. A geg a karikatúrán belül az ellentmondások erejével teremti meg a brechti elidegenítés sajátos változatát. Ha éppenséggel helyreállítjuk a rajzolt világ logikai koordinátáit, szellemes és meghökkentően össze nem illő részletekbe és a filmkép optikai játékaiba ütközünk.



Műanyag (Surogat. Dušan Vukotić, 1961)

1958-ban Vukotić három filmet készít. Az *Abra Kadabrában* a képarányokkal kísérletezik, a filmet cinemascope és normál változatban is le lehet vetíteni. A *bosszú* (Osvetnik) Csehov elbeszélésének adaptációja. A *Koncert gépfegyverre* (Koncert na mašinsku pušku) a második műfajparódiája, ezúttal a gengszterfilmé – az első remekművéről van szó, amelyben a filmes karikatúra lehetőségeit tökélyre fejlesztette.

Következő két művében tökéletesíti a karikatúrisztikusan stilizált filmkép és a ritmikus limitált animáció kapcsolatát, amelyben Klee, Kandinszkij vagy Chagall hatása a film formai, vizuális megjelenésében éppúgy érzékelhető, mint a belső mozgási energiák terén. A két filmmel – *Piccolo* (1959) és a *Műanyag* (Surogat. 1961) – felkelti a világ fesztiválközönsége és a szakemberek figyelmét, illetve belép a filmtörténetbe, ahol mindaddig jelen marad, amíg az emberiséget érdekelni fogja ez a terület.

Parodisztikus filmjeivel ellentétben, amelyekben mindent átfogó kritikai tekintetét a Nyugat felé irányította, Vukotić a *Piccolóban* univerzális szatírárt épít, amelyet jól láthatóan Norman McLaren *Szomszédok* (Neighbours) című 1952-es remekműve inspirált. A film a fegyverkezési versenyt veszi célba, és mindkét oldal hidegháborúban viselt szerepét kritizálja – ilyen filmet láthatunk még a zágrábi animáció történetében, például Nikola Kostelac *A réten* (Na livadi. 1957) című művét. Az allegória elején két szomszédot látunk, akik ugyanabban a házban zavartalan harmóniában élnek – és itt Vukotić megalkotja az egyik legsikeresebb karikatúráját, amely *Verfremdungseffektet* tartalmaz: az egyik szomszéd elvagdossa az eső sugarait a másik feje felett. Virtuóz módon van montírozva, ahogy a filmben az egyik szomszéd elkezd játszani egy kis szájharmonikán, azaz pikolón, miközben a másik irigységében beszerez egy nagyobb és zajosabb hangszert, ami láncreakciót indít el, majd a közös ház lerombolásáig vezet. A valaha békés és barátságos szomszédok közötti véres háború, amelyben mindkettejük rokonai is részt vesznek, zenekarok küzdelmeként jelenik meg, amelyek túl akarják harsogni egymást. A hangszerekkel mint fegyverekkel vívott háborút megjelenítő audiovizuális montázskompozíció arról tanúskodik, hogy Vukotić ismerte Eisenstein vertikális montázsról szóló koncepcióját: a konfliktus tényezői, a dinamika és a ritmus, a kép és a hang, illetve a szín és a mozgás összehangolásáról van szó.

A *Műanyag* szatíra a dehumanizált ember érzelmeinek kiüresedéséről és a létezés általános feltételeiről a modern fogyasztói társadalomban – mindez a Nyugat felé való közeledés és a brutális materializmus okozta felszínesség eredményeként honosodott meg Jugoszláviában. Minden, amit magunk körül látunk, látszólagos és mesterkelt, a létezésünk pedig a fogyasztásra korlátozódik. Az ember mint a fogyasztás alanya egyetlen funkciót teljesít, ez pedig tucatemberként való létezés. A filmet meghatározza a kísérletező szellem: a mozgás redukciója megy végbe egy sajátos animációs ugróvágás (*jump cut*) megvalósításával, amelynek során a figura a fikciós térben egyszerűen az egyik helyről a másikra kerül, a mozgásba iktatott mindenféle köztes fázis nélkül. A figura anélkül jelenik meg egy új helyzetben, hogy A pontból B pont felé mozogna, ami, túlzás nélkül állíthatjuk, a film keletkezésének időszakában forradalmi váltás volt az animáció esztétikáját tekintve.

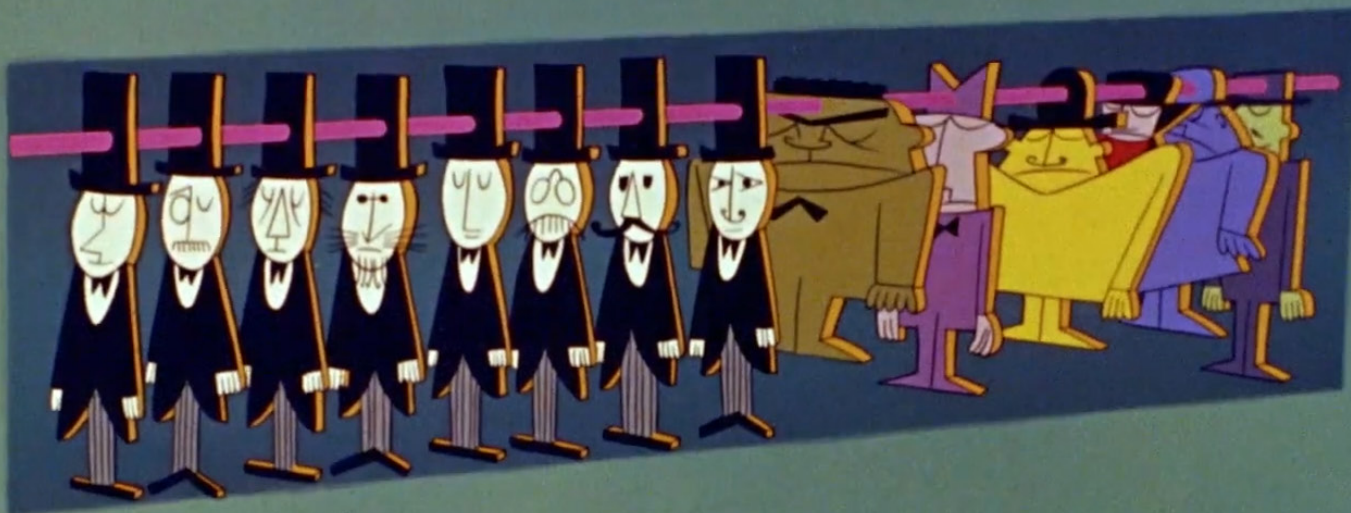
Néhány valóban briliáns egyedi geg mellett, mint például az a jelenet, amelyben a főszereplő úgy cserél nadrágot, hogy a közönség elől a homokba rejti a fejét, miközben az egész hátsója látszik, Vukotić bemutatja a váratlan fordulatokon alapuló ismétlődő geggel kapcsolatos tudását is. Arról van szó, hogy a mindennapi életünkben léteznek várakozások és előrejelzések, a legegyszerűbbektől kezdve, minthogy ez és ez látszik a sarok mögül, vagy hogy a zöld után a piros következik a közlekedési lámpán. De ha a saroknál valaki egy bottal vár, vagy ha egy üzemzavar miatt sokáig ácsorgunk, máris a karikatúra logikájában találjuk magunkat. Vukotić gyorsan hozzászoktat minket ahhoz, hogy a *Műanyagban* előforduló figurák vagy tárgyak

léggömbként viselkednek, azaz előbb vagy utóbb apró darabokra szakadhatnak, vagy hogy a film kulcsgepje a legvégén következik egy váratlan fordulat eredményeképpen: a főszereplő, egy hatalmaskodó „pumpáló” maga is megsemmisül, amikor pukkadásig fújja magát.

A *Játék* (Igra. 1962) után, amely a maga idejében a gyerekrajzfilm és a játékfilm nagyon ügyes keverékét nyújtja, és amely újabb Oscar-jelölést és több díjat is hozott neki, Vukotić a fikciós film és a pedagógia iránt kezdett érdeklődni. Valamennyi visszatérése az animációhoz, mint A *lelkiismeret-furdalás* (Mrlja na savjesti, 1968), ami a rajzfilm és a játékfilm újabb kombinációja, az animációs *Opera cordis* (1968) és *Ars gratia artis* (1970), vagy a trükkrajzok *A Mester és Margaritában* (Majstor i Margarita. Aleksandar Petrović, 1972) azt támasztja alá, hogy a kockáról kockára kidolgozott filmtől való elszakadása túl korai döntés volt, és animátorként valószínűleg nem használta ki valamennyi lehetőségét. Vukotić a 90-es években halt meg, amikor az az ország és az a világ, amelyhez valójában tartozott, úgy esett szét, mint ahogy azt a *Piccolo* utolsó jeleneteiben látjuk.

7. *Koncert gépfegyverre* – a fiktív Amerika karikatúrája

Az úgynevezett „kreatív animáció”, a karikatúra kifinomult nyelve és az ideológiai körkép a *Koncert gépfegyverre* című filmben jelent meg a legérettebb formában. A film alapján érthetjük meg a legjobban Vukotić animációs stílusát. Vukotićról mint az improvizációt kizáró szerzőről sokat árul el, hogy szinte szó szerint valósított meg mindent, amit a *Koncert gépfegyverre* forgatókönyvében leírt (idézi Sudović 1978 II: 55-57). A forgatókönyvhöz való következetes ragaszkodás a film kidolgozása során nem volt jellemző több zágrábi szerzőre. Kristl vagy Dragić „forgatókönyve” például néhány odavetett szóból állt, amihez aztán nem tartották magukat. Meg kell említenünk, hogy az utóbbi két szerző az iskola későbbi szakaszában, valamint a filmben közreműködő Boris Kolar rajzoló és Zlatko Grgić animátor átvette Vukotić vizuális igényességét és a mozgásábrázolásban alkalmazott stilizációit.



Koncert gépfegyverre (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958)

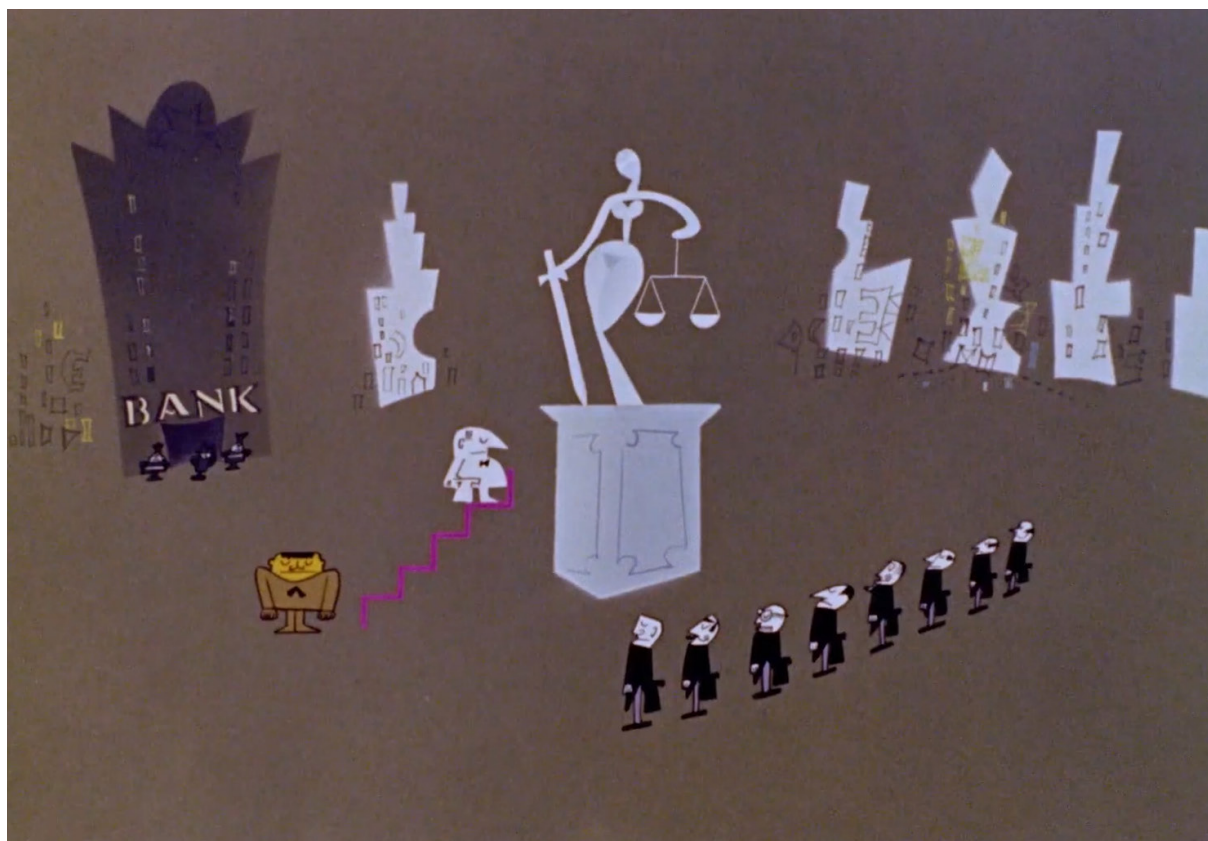
A filmet egy megszokott vizuális geg nyitja, amelyben egy géppuskát látunk hegedűtokban. Ezután egy nagyváros stilizált képe következik, a háttérben felsejlő épületek alapján New Yorkról van szó, míg az előtérben geometrikusan felskiccelt sűrű forgalom, odavetett vonalak mentén egyhangú ritmusban nagyon vázlatosan megrajzolt autók mozognak. A következő jelenetben az autók katonák módjára sorakoznak fel, hogy kordont képezzenek egy nagy limuzinnak, amelyben talpig fehérben egy „hivatalos ember” ül, ahogy Vukotić nevezi őt a forgatókönyvben. Világossá válik, hogy olyasvalaki, akinek politikai és mindenféle egyéb hatalma van. A „hivatalos ember” a bank nagy épülete felé irányított fényképezőgépet tart a kezében, de a gombot nem ő nyomja meg rajta, hanem egyenruhás szolgája. A következő jelenetben, amelyben a főszereplő belép az irodájába, a „kreatív elrendezés” példáját látjuk: az üres háttérben néhány apróság, az előtérben íróasztal, hátul ajtó, amelyen keresztül belép a szereplő – így alakul ki a tágasság képzete. Egy hatásos geg következik, amelyben a „hivatalos ember” ruhaként veti le egész fehérítő testét, alatta pedig megmutatkozik fekete és gonosz igazi énje. Vukotić, miközben parodizálja az amerikai műfajokat, átveszi azokat a vizuális kódokat, amelyek alapján a fehérbe öltözött szereplő jó, a fekete ruhás pedig gonosz. Ez utóbbi egy gombnyomással kinyitja a gardróbát, amelyben egyszer használatos emberei sorakoznak a ruhák helyén. Mindegyiknek ad egy hegedűtokot – a film elejétől tudjuk, hogy mi rejtőzik bennük –, egynek pedig a bank fényképét.

Vukotić a rajzfilmes pantomim mestere, ezt mutatja a főszereplő testbeszéde, amikor az ujjával levágja a fejét, amely elválik a testétől – így magyarázza el a gengsztereknek a feladatot. A gengszterek megérkeznek a bankhoz, felveszik a harcállásukat, az egyikük pedig kottatartót tesz maga elé, amelyre a *Koncert gépfegyverre* kottáján kívül ráteszi az előbbi fényképet. Az ő, aki a rajzos pantomim törvényszerűségeinek megfelelően egy pillanatra pisztollyá változik, belefúj a sípjába, amire a sarkok mögül felfegyverzett rendőrök bukkanak elő. A gengszter-karmester megismétli a főnöktől tanult fejlevágó mozdulatot, és elkezd vezényelni. A hangkulisszában és a montázs ritmusával a film átveszi a jazz hangulatát. A lövöldözés jelenete, amelynek elején a rendőrök csoportosan hullanak, Vukotićra jellemző gegekből áll. Közülük különösen hatásos az, amelyben a banditák egyike a kollégái sortüzéből képezett vonalon lépegetve közelíti meg a bankot.

A túlerőben levő rendőrök a gengszterek fölé kerekednek, akik közül egyedül a karmester tud elmenekülni egy csatornanyíláson keresztül. Amikor a karmester a sikertelen akció után megjelenik a főnöke előtt, az átkutatja a zsebeit, majd a száján keresztül benyúl a gyomrába, de ott csak lövedékeket talál. A „hivatalos ember” leül az asztalához, és a gondolataiba mélyed. Beosztottja gépszerszerűségét az mutatja, hogy a koponyája körvonala mozgó fémvázként jelenik meg.

A főnök újra felölti fehér énjét, majd a gardróbba ember-marionetteket vesz elő, akik frakkba vannak bújtatva. Újra a bank előtt, egy letakart emlékmű mellett. Kiöltözött szolgái közönséget képezve tapsolnak és éljeneznek neki, ő pedig felavatja az Isteni Igazság emlékművét. A gengszter-karmester postai borítékként tűnik elő az emlékmű mögül, majd visszanyeri régi alakját. Különleges kesztyűjével alagutat ás, és a széf közelébe jut, amelyet briliáns grafikai animációs megoldással nagy gépszemekből sugárzó lézernyalábok védenek. A gengszter egy darabig ügyesen rejtőzik előlük, de egy lézersugár elkapja – a gengszter egy újabb elidegenítő effektus eredményeképpen megragadja és összegyűri azt. A gengszter kinyitja a széfet, előhúz

egy gumitömlőt, majd mint egy autó tankjából a benzint, kipumpálja belőle a pénzt. A vizuális megoldás Vukotićot újra mint a filmkarikatúra zsenijét mutatja be. A rendőrök a lézer segítségével felfedezik a banditákat, és ugyanannak a csőnek a segítségével elrángatják az Isteni Igazság emlékművét.



Koncert gépfegyverre (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958)

A „hivatalos ember” az irodájában sok köteg pénzzel, amelyekkel szerelmi viszonyt kezd, majd az egészet lenyeli. Egyetlen bankót hagy meg, átadja a marionetteknek, akik között emiatt háború tör ki, a lövöldözés közben többen meghalnak. A súlyosan sebesült karmester, akiből csöpög a szín és a tinta, amelyből megalkották – ez Vukotić újabb bravúrja –, az utolsó erejével rálő a főnökre, és megsebesíti. A sebből kifolyik az összes lenyelt pénz, a „hivatalos ember” átváltozik, a súlyától megszabadulva pénzéhes szellemként elkezd lebegni a kapitalista város fölött.

8. Dragić ködös körképei

A *The New Yorker* közvetlenül 1925-ös elindulása után szellemi színvonalával emelkedett ki a többi klasszikus amerikai folyóirat közül. A lap egyik legfontosabb ismertetőjegye az volt, hogy nagyszámú karikatúrát és humoros rajtot jelentetett meg, amelyek kifinomult, filozofikus humort képviseltek, közülük néhány egészen magas absztrakciós szintet ért el. Valószínűleg a legfontosabb munkatársa Saul Steinberg volt, aki olyan mértékben újította meg a grafikát, hogy sok elemző a valaha volt legjobb grafikusok közé, azaz a modern vizualitás legfontosabb alkotói közé sorolja. Steinberg vizuális kifejezőmódját tisztaság és egyszerűség jellemezte, a rajzai mögött meghúzódó gondolatot finom filozófiai aforizmaként építette fel. A dolgok

szemrevételezésének új módját találta meg: Mr. Magoóhoz hasonlóan a valóságot az abszurd szemüvegén keresztül, csak részleteiben és a szemüveg tulajdonosának beállítódásán keresztül látja. A médiaterrornak és a városi dzsungelnek kiszolgáltatott modern ember mentális állapotát elemző komplex üzeneteit Steinberg hideg egyszerűséggel, geometrizált alakokkal és a kontúrok vázlatos és szintetikus rajzolataival adta át:

Steinberg a vonalvezetés egyszerű játékával képes volt az emberi szellem még olyan termékeiben is, mint a ház vagy a bútorzat desztillálni azt, ami egyszerre volt tipikus, groteszk és kifinomult. (...) Steinberg a bútorokat, a moderneket és az elavultakat egyaránt, kifinomult stílusérzékkel karikírozta, amivel sikerrel leplezi le a stílus hiányát a mindennapi életünkben. (Rössel, 1955: 26.)

Steinberg rajzai ideális anyagok a rajzfilm számára, de sok honfitársa kísérlete ellenére egy zágrábi szerző, Nedeljko Dragić volt az, akinek meggyőzően sikerült életre kelteni a steinbergi világot. A 60-as évek végén, miután Kristl Németországba emigrált, Vukotić és Mimica többé-kevésbé szakított a rajzfilmmel, a karikaturisták új nemzedéke kapott lehetőséget a filmkészítésre. Az új szerzők, akik elődeik filmjeiből észrevétlenül nyerték a tudásukat, ugyanarra az eszmekörre támaszkodtak, ami fokozottan igaz a kortárs nemzetközi helyzettel kapcsolatos érdeklődés panorámaszerű karikatúra-képére. A helyzetet, ahogy Holloway megjegyzi, „a berlini falról, az U-2-botrányról és a kubai rakétaválságról szóló hírek jellemezték, és elkerülhetetlen volt, hogy ezek a dolgok hatással legyenek a stúdió szerzőire” (1972: 45). A zágrábi rendezők előreléptek a korábbi nemzedékhez képest, ami mindenekelőtt a grafikai kifejezés egyértelműsítését, a film tempójának gyorsítását, illetve az animáció kivitelezésének tökéletesítését érintette – ez volt az a terület, amelyben szabadabban követhették az amerikai mintákat.

Zlatko Grgić és Borivoj Dovniković mellett a zágrábi filmes karikaturisták második nemzedékének vezető szerzője Nedeljko Dragić volt. Pályáját újságoknál kezdte, majd egyebek mellett az *Analfabéták lexikona (Leksikon za nepismene)* című karikatúragyűjteménnyel hívta fel magára a figyelmet. Ez a karikatúra nyelvén, vizuálisan jelenített meg alapvető marxista fogalmakat. A Zagreb Filmhez való belépése után animátorként és rajzolóként működött közre más alkotók projektjeiben, majd néhány év után lehetőséget kapott saját filmek készítésére. A nagyvilágban Dragić *A vadlovak betörése (Krotitelj divlijih konja. 1966)*, a *Talán Diogenész (Možda Diogen. 1967)* és különösen a *Nap nap után (Idu dani. 1968)* című filmekkel vált ismert animátorrá. Mint igazi karikaturista, az életműve tengelyét alkotó művek mellett „minifilmekkel” is bemutatkozott, ezek hatásos poénnal végződő, erős vizuális vicc formájában megjelenő karikatúrák voltak. Ezek közé sorolhatjuk első önálló munkáját *Elégia (Elegija. 1965)* címmel, egy háromperces, fekete humorra épülő játékot egy rabról, aki a cellája ablakából a világ szűkített képét látja. Dragić szó szerint az ablakot mutatja a keskeny képernyőn, amelyen kizárólag egy virág látszik – a rab első tette a kiszabadulása után az lesz, hogy szétlapítja. „Minifilmjei” közül talán a legsikeresebb a látnoki *Szomszédolás (Put k susjedu. 1982)*, amelyben egy embert látunk, ahogy felveszi a frakkját, mintha ünnepségre készülne, majd az utolsó jelenetben megpillantjuk, amint látogatóba indul a szomszédjához – egy tankkal.

Rajzolóként Dragić több Steinberg-epigonnál, akinek stílusát a lazább és spontánabb vonalvezetés irányába fejlesztette. Steinberg rajza afféle képi gyorsítás, teljességgel redukált és egyszerűsített vonalakkal, de olyanokkal, amelyekkel képes kifejezni a legkomplexebb érzéseket

és körvonalazni a rajzolt figurák jellemét. Mindez Dragićra az animáció, illetve az animált képekkel való történetmesélés módját illetően hatott. Újító karikatúráiban az egyszerűsítés révén igyekeznek összehangolni az ötletet és a kifejezésmódot, míg az animációiban az egyszerűsített rajz és a mozgás szerves egyesítésére törekszik. Mozgóképes karikatúráit leggyakrabban ironikus képi idézetekre és a logikus gondolkodást, valamint a vizuális művészetek törvényszerűségeit megkérdőjelező, össze nem illő gegek sorozatára építi. A fentiekkel összefüggésben fontos a montázs, ugyanis a filmek „képenként”, vagyis az animációra jellemző mikromontázs¹² segítségével készülnek, amelynek a kiindulópontja nem a képkocka, hanem a filmes keretezés. Dragić érett filmjeiben nincs vágás, ez komplex montázsstruktúrájának alapelve. Minden egyetlen lendületben jön létre, a képek egymásból alakulnak, minden a szakadatlan átalakulások folyamatában „történik meg”. Elbeszélésmódja asszociációkra épül, nincs szükség kronologikus rendre, hiszen minden „az emlékezés képeinek” (Slike iz sjećanja. 1989) – ez volt utolsó zágrábi filmjének címe – a tömörítésén alapszik. Filmjeinek többségében Dragić pesszimizmát szemléli az emberi civilizációt, szkeptikus, sőt, cinikus, amikor az egyes ember lehetőségeiről beszél, aki megpróbál valamit tenni a személyes szabadsága érdekében annak a világnak a keretei között, amelyet maga hozott létre.

Dragić az animáció területén egyedülálló szatírájának újító és gazdag karikatúra-művészetéből táplálkozik. Az elembertelenedett világ éles kritikáját a humánus élet utáni melankólia és nosztalgia felvillanásaival ellensúlyozza. (Holloway, 1972: 32.)

Sok más zágrábi alkotóhoz hasonlóan Dragić módszere a kisszerű, hétköznapi és mindenben átlagos ember szembesítése a környezetéről szóló panorámaképpel. *Talán Diogenész* című filmjének főszereplője egy tétlen ember egy csomaggal, melyet egy délibábszerű várakkal teleszórt, az ő és a néző optikai érzékeit egyaránt provokáló misztikus téren keresztül cipel. A *Nap nap utánban*,¹³ amelyet Holloway úgy jellemez, hogy „a Zágrábban valaha készült legerősebb film” (1972: 98), a központi alak egy békés polgár, akit terrorizál a média, míg a *Tup-tupban* egy hasonló figura zajoktól szenved. Amíg Vukotić, valamint Kristl az 1961-es *Don Quijotében* (Don Kihot) a modern világ átlátható körképét teremti meg, Dragić panorámája érthetetlen, ködös és szélsőségesen ellenséges a körkép kisszerű szemlélőjével, a vonal-emberkével szemben. A hasonló konfliktusok bemutatásában Dragić gyakran alkalmazza az úgynevezett „funkcionális ürességet”. Ez egy olyan eljárás, amelyben a tér ugyanolyan absztraktként értelmeződik, mint az idő: a figura egész környezete fehér köddé változik, amely ugyanakkor áttörhetetlen falként vagy szédítő mélységként jelenik meg. Az egyik pillanatban ez az üresség egy kétdimenziós papír, amelyen az alakok meg vannak rajzolva, majd pedig háromdimenziós színpad. A csupán töredékesen megmutatkozó panorama koncepcióját feltételezhetően Dovniković vezette be a zágrábi animáció univerzumába a *Kíváncsiság* (Znatizelji) című 1966-os filmjében. Dragić ezt a koncepciót fejlesztette tovább: a humoros légkörhöz annak a kisember számára áttekinthetetlen és nem látható, hamis médiavalóságnak a leleplezését adta, amelynek színe előtt ő viszont teljesen áttetsző, védtelen és sebezhető. Ebben az összefüggésben különösen fontos a *Nap*

12 A mikromontázsról részletesebben lásd *Ogled o mikrokadru* című 2005-ös tanulmányomat a *Hrvatski filmski ljetopis* 44-es számában.

13 A filmekről részletesebben írtam ezekben a szövegeimben: *Mali čovjek na razmeđu svjetova* és *Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu* (*Hrvatski filmski ljetopis* 2000/23 és 2000/24, illetve újraközölve az *Animacija i realizam* című könyvemben).

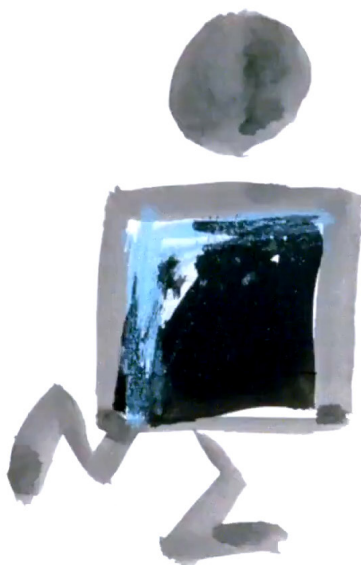
nap után, amelyben világosan kifejtve jelenik meg a panorámakép koncepciója. A mindent átfogó pillantás ezúttal szélsőségesen pesszimista: szkepticizmust és cinizmust látunk az emberi lehetőségek kérdésében, tudniillik abban, hogy kivívható-e a személyes szabadság minimuma.

A nap, amikor leszoktam a dohányzásról (Dan kad sam prestao pušiti. 1982) című film, amely sokat köszönhet Dovniković 1977-es *N. N*-jének, ezt a gondolatot a végsőkéig viszi. A maga gyorsításával Dragić csupán jelzi az ábrázolt világot, miközben a hanghatások a filmes kifejezés meghatározó elemeivé válnak. A film ezekkel mutatja meg a főszereplő mindennapjainak körképét, amely baljós misztériumra emlékeztet.

9. A *Napló* – a valódi Amerika karikatúrája

A panorámakép az azonosítható szubjektum és objektum szintjén konkretizálódik, illetve a képek és jelenetek finom animációs szövetében jut érvényre, ahogy azt Dragić 1974-es *Napló*-jában (*Dnevnik*) láthatjuk. A film arra készítette Hornt, hogy *Enciklopédiájában* úgy írja le a filmet, mint „figuratív és absztrakt képek erőteljes áradását” (1976: 242). Előző filmje, a *Tup-tup* Oscar-jelölése lehetőséget adott Dragićnak arra, hogy ellátogasson az Újvilágba. Amerikában, illetve Amerika és általában a Nyugat szinekdochéjaként értett New Yorkban szerzett vizuális benyomásait animációs útleíró esszében összegzi, amelyben a Steinbergtől kölcsönzött rajzstílus többé nem művészi mintaként, hanem a szélsőségesen szubjektív percepció megnyilvánulásaként működik. A karikaturistáról mint „a tudatalatti szeizmográfjáról” szóló elképzelését a BBC-nek *Az animáció mesterei* (*Masters of Animation*. John Halas, 1986-) című sorozatában fejti ki. John Halasnak így magyarázza el álláspontját és „a film okait”:

Mivel akkoriban nagy tapasztalatra tettem szert az animációban, szerettem volna készíteni egy forgatókönyv és felvételi terv nélküli filmet. Olyan filmre vágytam, amely abban a pillanatban jön létre, amikor az animátor leül az asztalához, és elkezd dolgozni. Ilyenkor az animáció eszközeivel az asszociációk szabadon átveddnek a papírra, a folyamat hasonlít az irodalomban ismert »tudatáramra«. Ekkoriban kezdtem utazgatni az USA-ban. Amerika mint vizuálisan kivételesen erős ország erős hatást tett rám és inspirált. Az Amerika-hatásokat vízióként, az animáció segítségével létrehozott benyomások értelmezéseként használtam. (Halas 1986)



Napló (*Dnevnik*. Nedeljko Dragić, 1974)

A film a mindenható kéz jelenetével kezdődik – más helyeken már hangsúlyoztuk, hogy az animáció csúcspontjáról van szó, Cohl, Disney, Cavandoli, Trnka, Pärn és mások munkáival együtt. Nem annyira „a világról” van itt szó, amelyet az animátor keze teremt, hanem valami sokkal hétköznapibbról. Ez egy ember keze, amely naplót ír (rajzol), amit az alapján értünk meg, hogy a kéz a zágrábi filmek stílusában és a zágrábiak nemzetközi ambícióira utalva ugyanazt a szót írja le horvátul, angolul, franciául és németül. Az első rajz egy képregény kockájának vagy egy képernyőnek a rajza, amelybe a kamera belemélyed, majd a négyzet belsejének ürességéből előtűnik egy letargikus ritmusban lépdelő emberi figura. Menet közben a figura változtatja a külsejét és a formáját, de a „hős” ritmikus mozgásának kiegyensúlyozottsága a film végéig megmarad. Egy ponton Dragić bevet egy szabadon elhelyezett színfoltot, amely körös-körül lebeg, majd az emberke elszáll, ami szó szerinti idézet egy húsz évvel korábbi mesterműből (George Dunning: *A repülő ember / The Flying Man* 1962), hogy egy újabb transzformáció után felöltse Mickey egér alakját. A bevezető szekvencia jelentése akkor válik világosabbá, amikor a lépegető ember mögött felvillan a háttér, egy gigantikus város látképe, amelynek díszletei között az emberke szüntelenül változtatja a külsejét. Dragić egész filmje játék a folytonos átalakulásban levő színekkel és vonalakkal, valamennyi jelenet az előzőből bomlik ki, és a következőben hal el.

A város ellenpontjaként a képernyő közepén megjelenik egy kis négyzet, benne egy természeti környezetben elhelyezett idillikus falusi házzal. Később a kép absztrakttá, a nagy autót vezető ember illúziójává válik – az eltorzult kép gyorsan eltűnik az autó elviselhetetlen zajában, amelyben nincs helye az álmodozásnak. Dragić a sofőrt a villámgyorsan mozgó kockákon a kaszás halál alakjában mutatja meg. Az autózaj lehetővé teszi az autó átalakulását egyhangúan dohogó hajóvá, amely a „kamera” felé közelít, majd feltűnnek New York körvonalai, miközben az előtérben az előbbi emberke a foteljében ül, egy kis kényelemre és magányra vágyakozva. Ez Dragić kedvenc motívuma, ismerhetjük korábbi filmjeiből. A figura hamarjában a számtalan absztrakt alak egyikévé válik, ezek a képernyőn pulzáló szögletes vonalak; mindeközben a néző az ugránczó vonalakban igyekszik felismerni valamiféle arcokat és alakokat. Az absztrahált és azonosítható formák állandó cserélgetésével Dragić provokálja a befogadói mechanizmusainkat, így maximálisan aktívak és koncentráltak leszünk a film nyolc perce alatt.

Újra egy automobilt látunk, egy maffiózószzerű sofőr vezeti, mellette a prostituált kliséivel megrajzolt barátnője. Az autó a kamera irányába fordul, időnként házzá, hálószobává vagy városházává alakul. Áthalad egy jelzésekkel, közlekedési táblákkal, lámpákkal, felhőkarcolókkal, felüljárókkal és a NO, YES, PROSPERITY szavakat formázó háromdimenziós feliratokkal zsúfolt betonlabirintuson, ami újra egy Steinbergtől kölcsönzött motívum. A közepen bonyolult csomóponttal összekötött autópályák hálózatát hirtelen felülről pillantjuk meg. Amikor egy jármű a kereszteződéshez ér, az húsevő növénné válva lenyeli, majd kis idő múlva kiköpi. Behatolunk az autó belsejébe, amely ízléses szalonná alakul blazírt milliomosokkal, köztük rajzfilmes egerek és macskák. Az egyik arcra közelítünk, amint fokozatos redukcióval átalakul, a belsejében színfolt vibrál, majd néhány kísérlet után kívülre kerül. Ezután a szalonbeli figurák elkezdnek szeretkezni, egy időre csatlakozik az egér és a macska is, de magukra eszmélnek, és elkezdnek kergetőzni, míg a maguk mögött hagyott emberek belemerülnek az orgiába. A csoportszex absztrakt vonalak és alakok játékaént jelenik meg, végül ezek női testek felismerhető stilizációiba mennek át, melyek férfifigurákkal díszített tájképen fekszenek.

Az animációs metamorfózisok mágiája révén újra minden áttűnik a város képébe, amelynek központjából kinő egy ember-felhőkarcoló a WORK, BUSINESS, PROSPERITY feliratokkal. Az ember később összetöporodik, a feliratai a testéből kinövő útjelzőkké válnak, miközben az egér és a macska átrohan a vásznon. A napló rajzai/oldalai mintha kinyílnának, és Dragić az animációs penetráció segítségével az első percepció rétegből átvezet minket a kép mélyébe, amelyben láthatóvá válik a város gyomra – feltárul a várost mozgató gépezet a maga megszámlálhatatlan kanyargós csövével, kábelével és tartóoszlopával. A gépezetből folyton áttetsző dobozok hullanak kifelé, amelyekben uniformizált épületek és emberek szoronganak. Zoommal közelítünk az egyik dobozra, majd szembesülünk a Steinberg stílusában megjelenített nagyvárosi piactérrel: rendőr, rabbi, rosszul öltözött és erősen sminkelt nő, Al Capone paródiájaként mutakozó kalapos és fekete szemüveges férfi, természetesen folyton a macskát üldöző egér, rengeteg más figura társaságában, épületek, útjelzők, továbbá az egymásba alakuló háromdimenziós steinbergi szavak. A formák és alakok összeolvadnak és szétválnak, majd valamennyien beköltöznek a film elején megismert, profilból megrajzolt figura fejébe.



Napló (Dnevnik. Nedeljko Dragić, 1974)

Háromdimenziós betűkkel kirajzolódik a SUPER felirat, és a szót követve kilépünk az író/rajzoló naplójából. A betűk elfoglalják a képteret, várossá alakulnak. A lenyűgöző látványt megtöltik a tovasiető aktatászkás emberek, akik a fejük helyén faliórát viselnek – a klausztofóbia, a paranoia és az általános zavar izzásig fokozódik, amihez irritáló hangkulissza járul. Dragić a

képet fokozatosan minimalista módon megrajzolt emberek rajává redukálja és kondenzálja, de hogy ne tévedjünk azzal kapcsolatban, hogy a földkerekség melyik városában vagyunk, egyikük Chaplin skicceként tűnik fel. Visszatérünk a betűvárosba, amely most erős vizuális benyomásokból álló kompozíciót alkotva kaotikusan vibrál. A jelenetet kis embermozaikok tarkítják, akik akarattuktól megfosztva úgy forognak, mint egy mókuserékben – olyan emberek karikatúrái ők, akik megpróbálnak kiszabadulni ebből a kaotikus kaptárból, de csak a városi rohanás jutott nekik, ami Steinbergtől származó újabb szó szerinti idézet. A betűrajból kiválik egy „W”, a karjaival szárny módjára csapkodva átrepül Manhattan részletesen megrajzolt képe fölött, majd úgy ereszkedik le a hiperurbanizált szigetre, mintha fészek volna. Kisvártatva Manhattan a „W” súlyától a vízbe merül.

A „W” mint túltöltött lufi elkezd leengedni, majd a legkülönbözőbb absztrakt figurák és formák tűnnek elő belőle. Néhány másodpercig az egész Norman McLaren animációira hasonlít, azon kívül, hogy a képernyőn átszáguld az iménti egér és macska. Az absztrakt formák négyszöggé alakulnak, amely zavaros vízre vagy kanálisra emlékeztető valamiben úszik. Újra különböző összefonódó alakzatokat látunk, majd visszatérünk az úszó négyszöghöz, amelyen úgy ücsörög egy ember, mintha lakatlan szigeten lenne. Hatásos zoomolással újra kinyílik a korábban látott egész kép, megpillantjuk az elején látott embert: dohányzik és folytatja letargikus sétáját.

10. A vak sétája a Grand Canyonon keresztül

A zágrábi rajzfilmes iskola egyik utolsó nagy nemzetközi sikere 1978-ban Zdenko Gašparović *Satiemania* című filmje volt. A szerzőnek Erik Satie zenéje iránti rajongása, valamint gazdag vizuális kultúrája intim önéletrajzi filmet eredményezett, amelynek harmonikus kompozíciója telítve van melankóliával, nosztalgiával és erotikus utalásokkal. A film a következő néhány évben a rajzfilmkedvelők több nemzedékének kultikus filmjévé vált. Töredékes szerkezete lehetővé tette Gašparovićnak azt, hogy elhelyezzen néhány szellemes geget. Ezek közül az tűnik a leghatásosabbnak, amelyben ironikus módon kommentálja a környezetét mindent átfogó kritikai pillantással szemügyre vevő kisember alakját. Először egy vakot látunk, amint egy fehér háttér előtt bolyong, majd hosszú sikollyal belevész a fehérségbe. A halála után a fehérségből kiemelkedik a háttér, és kiderül, hogy a Grand Canyonban vagyunk. A pályájának nagy részét az USA-ban töltő Gašparovićot láthatólag néhány ismert rajzfilmnek az a gegje ihlette, amely a nagy világproblémákra építő globális metaforákra épül – ezek ideológiai hátterét a vak alakjában jelenítette meg, aki nem látja, merre tart. Érzékeljük-e a környező világot és saját magunkat? – ez a szellemes geg üzenete, miközben jó lenne az egészet és benne magunkat csupán viccként felfogni.

A *Satiemania* ugyanakkor más filmekkel együtt azt is nyilvánvalóvá tette, hogy a kétdimenziós *seven minutes* klasszikus cellanimáció lehetőségei Zágrábban és mindenütt kimerültek, és a 70-es évek végén másfajta esztétikai és tartalmi koncepciók léptek fel.

Természetesen továbbra is jelen van az a szellemiség és gyakorlat, hogy az animált karikatúra komoly politikai és filozófiai témákat dolgozzon fel. A globális metafora és a mindent átfogó panorámakép azonban elveszti a dominanciáját, és a következő három évtizedben az egész műfaj más irányba fejlődött: az egyes ember meghatározott társadalmi környezetben jelentkező, konkrét problémái iránt kezdett érdeklődni.



Satiemania (Zdenko Gašparović, 1978)

A zágrábi rajzfilmes iskola – vagy a zágrábi animációs hagyomány, ami jobb megnevezésnek tűnik, hiszen magába foglalja mindazt, ami a Jugoszláv Királyságban és az önálló Horvátországban létrejött – nem csupán a karikatúra eszközeivel kifejezett globális metaforák formájában jött létre, bár különböző okokból ez a legjellemzőbb, meghatározó vonása, ahogy arról a fentiekben megpróbáltam beszélni. Éppen ellenkezőleg: a jelentős zágrábi szerzők ösztönösen eltávolodtak ettől a koncepciótól, és keresték az új formákat és témákat, ez képezte a zágrábi és a horvát animációs film fő irányát. A zágrábi animációs hagyomány kiterjedt lombkorona, melynek egyes ágait gyakran igazságtalanul hagyjuk figyelmen kívül, mert nehéz beilleszteni őket a zágrábi mainstream családfájába. Utóbbi fő képviselői – Dvorniković, Zaninović, Vukotić, Dragić, Grgić, Marušić, Blažeković – filmjeik többségében a domináns modell kereteiben alkottak, melynek középpontjában a kétdimenziós, kerek orrú kisember állt, aki a saját ideológiai kupolája alól szemléli és értelmezi a nagyvilág látképét. Ezt a világlátást nem minden zágrábi szerző képviselte, ahogy nem tették magukévá a művészet lenini meghatározását sem – ez a művészetet az objektivitás, tehát a társadalom, a természet és az eszmék történetileg mérhető fejlődése szubjektív érzékeléseként írta le. A szerzők jó része az imaginatív karikatúra és a tiszta groteszk területén haladt, mint Zlatko Bourek. Az úgynevezett festői irányzat szerzői globális kérdések helyett egyedi sorsokkal foglalkoztak, gyakran fejeztek ki pesszimizmust vagy cinizmust, illetve azt a jellegzetes keserűséget, amely a Közép-Európa és a Balkán közötti térségben

honosodott meg: Vlado Kristl (*Cáprobőr / Šagrinska koža*. 1960), a Marks-Jutriša tandem (*A légy / Muha*. 1966), Dragutin Vunak (*Az ajkak és az üveg között / Između usana a čaše*. 1968), Vatroslav Mimica (*Kis krónika / Mala kronika*. 1962; *Fertőzöttek / Tifusari*. 1963), Pavao Štalter (*A vörös halál maszkja / Maska crvene smrti*. 1969), vagy újabban Davor Međurečan és Marko Meštrović (*Cigány / Ciganjska*. 2004), és Joško Marušić (*A város mellett / U susjedstvu grada*. 2006). Ezekben a filmekben nincs szellemes és optimista végkicsengés, illetve gyakoriak a szomorú motívumok, mint a temetés, a szürke eső, a sáros utca, vagy a fekete, vijjogó, fájdalmat és háborúkat jósoló madár. A szerzők jó része a horvát független képregény 70-es évek végi boomja után ihletett nyert ebből a műfajból, ami a legjobban Krešimir Zimonić, Magda Dulčić és Milan Trenc munkáiban érzékelhető. Ezen kívül több szerző kipróbálta magát a gyerekeknek szóló filmekben – nemcsak Zlatko Grgić *Baltazar professzor, a híres feltaláló* (Profesor Baltazar. 1967–1978) című kultikus sorozatára gondolok, hanem Milan Blažeković, Radivoj Gvozdanović és Darko Kreč munkáira. Emlékezzünk meg végül Štalter vagy Dragić az animációs dokumentumfilm felé tett kitéréire, vagy a legújabb idők legkülönbözőbb animációs technikai megoldásaira, melyre néhány példa Daniel Šuljić *Torta* – (Kolač. 1997), Nicola Hewitt *In/dividu* (1998), Simon Bogojević Narath *Leviatán* (Levijatan. 2006) című filmjei.

Íme a feladat azoknak, akik folytatni kívánják a zágrábi animációs hagyománynak, a horvát kultúra egyik legfontosabb jelenségének a kutatását.

Fordította Szijártó Imre

[A szöveg eredeti megjelenésének helye: Midhat Ajanović: Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma. *Hrvatski filmski ljetopis*, 52/2007. 22-36.]

Bibliográfia

- Benjamin, Walter (1969): *Bild och dialektik*. Stockholm, Bo Cavefors Bokförlag
- Halas, John (1986): *Masters of Animation*. 1-4, tévésorozat, BBC
- Holloway, Ronald (1972): *Z is for Zagreb. A Guide to the Films of One of the World's Major Cartoon Studios*. New York, The Tantivy Press
- Horn, Maurice (1976): *The World Encyclopedia of Comics*. New York, Chelsea House Publishers
- Klein, Norman M. (1993): *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*. New York, Verso
- Klein, Norman M. (2004): *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*. New York – London, The New Press
- Sudović, Zlatko (szerk.) (1978-1986): *Zagrebački krug crtanog filma*. I-IV, Zagreb, Zavod za kulturu Hrvatske – Zagreb film
- Rössel, James (1955): *25 amerikanska skänntecknare*. Stockholm, Folk I Bild
- Cholodenko, Alan (szerk.) (1991): *The Illusion of Life*. Sidney, Power Publications
- Draginčić, Slavko és Zupan, Zdravko (1986): *Istorija jugoslovenskog stripa*. Novi Sad, Forum
- Eskjer, Mikkel (2002): Observing Movement and Time. Film Art and Observation. In Tredell, Nicolas: *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*. 117-137, Cambridge, Icon Books Ltd.
- Le Grice, Malcolm (2001): *Experimental Cinema in the Digital Age*. London, British Film Institute
- Leslie, Esther (2001): *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-garde*. New York – London, Verso
- Marušić, Joško (szerk.) (2004): *Alkimija animiranog filma*. Zagreb, Meandar
- McCloud, Scott (1995): *Serier, den osynliga konsten*. Stockholm, Epix Förlags AB
- Mity, Jean (1997): *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Indiana University Press
- Munitić, Ranko (1982): *Uvod u estetiku kinematografske animacije*. Zagreb, Filmoteka 16
- Moritz, William (2004): *Optical Poetry. The Life and Work of Oscar Fischinger*. London, John Libbey Publishing
- Pintoff, Ernest (1998): *Animation 101*. Studio City:, Michael Wiese Productions

Stephenson, Ralph (1967): *Animation in the Cinema*. New York, International Film Guide
Sitney, P. Adams (1990): *Modernists Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*.
Columbia University Press
Starr, Cecile (1987): Film Art Animation. In Solomon, Charles (szerk.): *The Art of the Animated Image*.
New York, The American Film Institute
Sorlin, Pierre (1991): *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London, Routledge
Turković, Hrvoje (2007): Dušan Vukotić – izbor iz crtanofilmskog stvaralaštva. *Zapis*, 57.
Wells, Paul (2002): *Animation, Genre and Authorship*. London, Wallflower Press
Wells, Paul (1998): *Understanding Animation*. New York, Routledge

Filmográfia

A nagygyűlés (Veliki miting. Walter Neugebauer, 1951)
Koncert gépfegyverre (Koncert na mašinsku pušku. Dušan Vukotić, 1958)
Műanyag (Surogat. Dušan Vukotić, 1961)
Napló (Dnevnik. Nedeljko Dragić, 1974)
Papa szolgálati útra ment (Otac na službenom putu. Emir Kusturica, 1985)
Satiemania (Zdenko Gašparović, 1978)

VARGA ZOLTÁN

Kő kövön nem marad, ha táncol a Yeti.

A burleszk megjelenése a magyar rajzanimációban¹

[SZERZŐ]

Varga Zoltán filmtörténész, 1984-ben született Kecskeméten. A kecskeméti Bányai Júlia Gimnázium tanulója volt (1994–2002); az ELTE BTK-n diplomázott (2008), majd szerzett doktori fokozatot (2012). 2006-tól 2018-ig három egyetemen óraadóként (Budapesten és Szegeden) több mint félszáz kurzust tartott. 2004 óta jelennek meg publikációi, többek között a *Filmvilágban*, a *Metropolisban*, az *Apertúrában*, a *Pannonhalmi Szemlében*, az *Art Limesben*, a *Forrásban*, valamint tanulmánykötetekben (*Macskássy Gyula*, 2013; *A horrorfilm*, 2015; *A sci-fi*, 2016; *A vászon és a dívány találkozása*, 2018; *Népmesék szóban, írásban, képen*, 2020). Társszerzője *A vámpírfilm alakváltozatai* (2009) és a *Jankovics Marcell* (2019) című könyveknek. Önálló kötetei: *A magyar animációs film: intézmény- és formátörténeti közelítések* (2016); *A kecskeméti animációs film* (2019); *Macska–egér játékok. Ternovszky Béla animációs filmjei* (2022). A *Magyar filmek 1896–2021* című kötet (2021) társszerkesztője és 74 szócikkének szerzője. Jelenleg a Magyar Művészeti Akadémia Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

[absztrakt]

Varga Zoltán tanulmánya azt vizsgálja, hogy milyen módon jelentek meg a burleszk jegyei a magyar rajzfilmben. A burleszk – a némafilm *par excellence* filmműfaja – valójában nem tűnt el a hangosfilmváltással, csak átalakult: megjelent az animációban, mindenekelőtt a klasszikus hollywoodi rajzfilmben. A rajzfilmburleszk a világ más tájain is felfedezhető: a tanulmány hangsúlyozza, hogy a magyar filmben a jelenléte összességében szórványos ugyan (például Macskássy Gyula néhány művében találjuk meg a nyomait), bizonyos életművekben azonban kitüntetett jelentősége van. Ilyen Nepp József és Ternovszky Béla animációs életműve; az alkotók nevéhez fűződő *Gusztáv*-szériában vagy több rövidfilmben (Nepp: *A Yeti dala*, *Megalkuvó macskák*; Ternovszky: *Modern edzésmódszerek*, *Mindennek van határa*) megfigyelhető a burleszkjegyek nyomatékos alkalmazása. Gyulai Líviusz munkásságában tapasztalható a legerősebb vonzalom a burleszk iránt, legyen szó sorozatokról (*Jómadarak*, *Tinti kalandjai*) vagy egyedi filmekről (*Delfinia*, *Jónás*, *Golyós mese*, *Szindbád*, *bon voyage!*, *Az őrangyal*). A tanulmány részletesen bemutatja, hogy az említett alkotók miként idézik meg és gondolják tovább a rajzfilm közegében a burleszkfilmes örökséget.

1 Jelen tanulmány a burleszk és az animációs film kapcsolatának témakörében publikált korábbi írásaim folytatásaként is olvasható. Lásd *Burleszk és animáció. Café Babel*, 2011/2. 35–42.; Nincs megállás. A burleszk öröksége az animációs filmben: 1. Az animációs hajszaburleszk. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3227/a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-1-az-animacios-hajszaburleszk>; Mechanizált mesehősök. A burleszk öröksége az animációs filmben: 2. A komikus gépiesség az animációban. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3228/a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-2-a-komikus-gepiesség-az-animacioban>; A gravitáció cselői. A burleszk öröksége az animációs filmben: 3. A gravitáció szerepe az animációban. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3229/a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-3-a-gravitacio-szerepe-az-animacioban>; Elvitte a cica a nyelved? A burleszk öröksége az animációs filmben: 4. Vizuális szójátékok. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3232/elvitte-a-cica-a-nyelved-a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-4-vizualis-szójatekok> (Valamennyi esetben az utolsó letöltés dátuma: 2022. 04. 09.)



[abstract]

The study examines how the characteristics of burlesque have appeared in Hungarian animated films. Slapstick, the quintessential film genre of silent cinema, did not disappear with the advent of sound films but transformed, finding a new home in animation, particularly in the classic Hollywood cartoon. Slapstick animation can also be identified in other parts of the world. The study emphasizes that while the presence of slapstick comedy in Hungarian animation is generally sporadic (evident, for example, in some works by Gyula Macskássy), it holds significant importance in certain bodies of work. József Nepp and Béla Ternovszky frequently used the elements of slapstick comedy in their cartoons, while Líviusz Gyulai could be that Hungarian animated film director who was influenced by slapstick comedy the most. The essay examines the animated short films and series made by the three directors in details, showing that the artists used and reconfigured slapstick motifs within the form of drawn animation.

Hevesy Iván egyetemes némafilm-történetének sokat idézett szófordulata szerint a burleszk „a filmművészet legédesebb gyermeke”.¹ A verbális humortól, a szavaktól érintetlen, a vizuális eszközökön nyugvó, a filmtrükkökre is előszeretettel támaszkodó mozgóképes komédia-típus kiérlelését – Charlie Chaplin, Buster Keaton vagy Harold Lloyd esetében a csúcsra járatását – jelentő burleszkműfaj „bölcsője” valóban aligha lehetett volna más, mint a némafilm.² Ám a hangosfilmváltás nem szükségszerűen jelenti a „koporsóját”. A közkeletű vélekedés szerint a némafilm alkonyával a burleszk ugyan eltűnt a filmkultúra műfajkínálatából, de kétféle úton is elindulhatunk, ha amellett kívánunk érveket föl sorakoztatni, hogy a hangosfilmváltással a burleszk nem tűnt el, csak átalakult. Az egyik, a kézenfekvőbb közelítésmód azokat az élőszereplős hangosfilmeket sorolhatja elő, amelyek tudatosan fordulnak a burleszk örökségéhez, de azt továbbgondolják, modernizálják. Ennek az esetnek az élvonalba kínálkozó példája Jacques Tati jól ismert és főként elismert életműve,³ de rajta kívül is többen nekiveselkedtek a burleszkműfaj feltámasztásának. Utóbbiak között nemcsak olyan műveket találunk, amelyek a tisztán komikus hatáskeltés keretein belül maradnak, mint Mel Brooks *Bombasikere* (Silent Movie. 1976),⁴ hanem érdekes módon meghökkentő műfajkeveréket kidolgozó tételeket is, így például a burleszket a horrorba delegáló filmeket: *Shanks* (William Castle, 1974), *Gonosz halott 2 – Halott vagy hajnalra* (Evil Dead II – Dead by Dawn. Sam Raimi, 1987).⁵

A burleszk továbbélését tanúsító másik korpuszt nem az élőszereplős, hanem az animációs filmben találjuk. Noha ez a burleszk-örökség sem ismeretlen – a *Film- és médiafogalmak kyszótára* burleszk-szócikke⁶ például, ha csak egyetlen mondat erejéig tér is ki rá, felhívja a figyelmet erre a kapcsolatra –, valószínűleg kevésbé közismert filmtörténeti tény, mint a Jacques Tati-féle burleszk-modernizáció. Az animációval vagy a filmes komikummal foglalkozó szakirodalmakban a burleszk és – mindenekelőtt – a klasszikus hollywoodi rajzfilm kapcsolata mindazonáltal számon tartott és/vagy méltatott jelenség.⁷ Ez aligha meglepő, hiszen olyan burleszk-remekművek születtek rajzfilmként a klasszikus Hollywoodban, mint – csak a legkiválóbbak közül szemezgetve – a Fleischer fivérektől az *A Dream Walking* (1934), a Disney-nél készült *The Clock Cleaners* (Ben Sharpsteen, 1937), Tex Avery *King Size Canary*-ja (1947), a William Hanna – Joseph Barbera páros *The Cat Concertója* (1947), a Chuck Jones által rendezett *The Rabbit of Seville* (1950), vagy a Friz Freleng keze alól kikerült *The Pink Phink* (1964).

1 Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895–1929*. Magyar Filmintézet, 1993. 87.

2 A burleszk általánosabb áttekintéséhez lásd például Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Budapest, Magyar Filmintézet – Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985. 199–217.; Robinson, David: *Vígjátékok*. Ford. Bodnár Dániel és mások. In *Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Nowell-Smith, Geoffrey. Budapest, Glória Kiadó, 1998. 80–89.; Szilágyi Erzsébet: *A némafilm legjelentősebb műfaja: a burleszk*. *Filmtett*. URL: <https://filmtett.ro/cikk/a-nemafilm-legjelentosebb-mufaja-a-burleszk> (Utolsó letöltés: 2022.11. 10.)

3 Lásd például Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus Kiadó, 2007. 458–461.

4 Bata Norbert: *Bombasiker*. *Filmvilág*, 2011/11. 59–60.

5 Lásd Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz. Formatörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas–hetvenes években*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2020. 91.; Varga Zoltán: *Áldott átkozottak*. Sam Raimi démonai és szuperhősei. *Filmvilág*, 2019/8. 37.

6 Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György: *Film- és médiafogalmak kyszótára*. Budapest, Korona Kiadó, 2002. 26.

7 Lásd például Adamson, Joe: *Suspended Animation*. In *Film Theory and Criticism*. Szerk. Mast, Gerald – Cohen, Marshall. New York – Oxford, Oxford University Press, 1979. 608.



King Size Canary (Tex Avery, 1947)

A burleszk megjelenése a(z) (rajz)animációban ugyanakkor nem az amerikai filmtörténet hitbizománya: a világ más tájain is készültek animációs burleszkek. Így a közép-kelet-európai filmművészet is, még ha csekély mértékben, de kiérlelt olyan animációs műveket (ha nem is feltétlenül csak rajzfilmeket), amelyeket releváns módon formált a burleszk műfaja. A csehszlovák animációban például ebben a vonatkozásban említhető, hogy Jan Švankmajer saját tiszteletbeli elődeinek egyikét abban a Charles Bowersben fedezte fel, akit a nagyközönség éppúgy teljesen elfeledett, mint a filmtörténetírás, holott Bowers az animáció és a burleszk összekapcsol(ód)ásának egyik első kulcsfigurája. Az 1920-as évek második felében készült, tárgyanimációs eljárásokat integráló burleszk-szkeccsei nem véletlenül ihlették meg a stop-motion animációhoz a szürrealista képzeletvilág prizmáján át közelítő Švankmajert; a cseh mester leginkább burleszkes alkotása alighanem *A lakás* (Byt. 1969), amely – az élőszereplős képsorokat stop-motion animációval keverő filmként – nemcsak a mosolyfakasztó csetlés-botlást, de egyúttal a karkai jellegű szorongáskeltést is maximális hatékonysággal alkalmazza.⁸

Az alábbi írásban a magyar animációra fókuszálok, s abba kísérlek meg bepillantást nyújtani, hogy a *rajzfilmben* miként jelentek meg burleszkjegyek. Mint látni fogjuk, (1) a burleszkjegyek nem szervesültek a magyar rajzfilm eszközkészletében olyannyira, mint a tengerentúliéban; ugyanakkor (2) bizonyos alkotók – mindenekelőtt Nepp József, Ternovszky Béla és Gyulai Líviusz – számos rajzanimációjában nagyon is fontos szerepet tölt be a burleszkes jelleg.

⁸ Vö. Vimenet, Pascal: Jan Švankmajer labirintusai. Ford. Fáber András. *Filmvilág*, 1990/6. 28.; Varga Zoltán: A nyelvöltögető prágai szürrealista. Jan Švankmajer-portré 1. rész. *Filmvilág*, 2018/12. 6.

A kifejtés megalapozásához néhány előzetes megjegyzést kívánok tenni. Ha magyar animációs burleszkről beszélünk, akkor ennek kialakulásához, jellegzetességeinek kibontakozásához nem lehetséges saját, azaz magyar filmtörténeti hagyományt társítani, ellentétben azzal, ahogyan az amerikai rajzfilmburleszknak rendelkezésre állt mintaadóként az amerikai élőszereplős filmburleszk. Miként Chuck Jones fogalmazott: „A 20-as években cseperedve fel, lehetetlen lett volna, hogy ne hasson ránk Chaplin, Keaton és Harold Lloyd, ezek a nagyszerű komikusok, akik igazi mesterek voltak.”⁹ A némafilm-korszakban a magyar burleszkkélmény megteremtésére ugyan történetek kísérletek – sőt, számos próbálkozást tartanak számon a kutatók –, de egyik sem hozott maradandó eredményt.¹⁰ Lényegesen később, az államszocializmus filmművészetében viszont születtek olyan filmek, amelyekben erőteljesek a burleszkkélmények, esetükben azonban a modernista inspiráció éppolyan nyomatékos, ha nem meghatározóbb. Böszörményi-Nagy Orsolya tanulmánya Novák Márk rövidfilmjét, a *Keddet* (1963), valamint az egész estés *Gyerekbetegségeket* (Kardos Ferenc – Rózsa János, 1965) és az *Ismeri a szandi mandit?* (Gyarmathy Livia, 1969) című filmeket elemzi részletesen a hatvanas évekből.¹¹ E művek mellé kívánkozok későbből – a burleszkhöz és a némafilmformanyelvhez a lehető legdirektebben visszanyúló – Sándor Pál-film, a *Régi idők focija* (1973), de még előbbre haladva az időben mások is említhetők, például Tímár Péter bizonyos munkái – az *Egészséges erotikától* (1986) a *Zimmer Feriig* (1998) – a legkevésbé sem érintetlenek a burleszkkélményektől. Talán maroknyi élőszereplős filmmel még lehetne folytatni a lajstromot, e ponton azonban az a lényeg, hogy itt legfeljebb párhuzamosságról beszélhetünk a magyar film élőszereplős és animációs alkotásaiban megjelenő burleszkről. Arról viszont, hogy előbbieket inspirálták volna utóbbiakat, aligha. Jelen tanulmány nem vállalkozik arra, hogy számba vegye, milyen hatáskapcsolat tétélezhető a két korpusz között (egyáltalán: van-e?), hanem abból a feltevésből indul ki, hogy a magyar rajzanimációs burleszket éppúgy az amerikai rajzfilmes (és egyúttal az élőszereplős) burleszk felől érdemes megközelíteni, mint ahogy óhatatlanul a világ valamennyi egyéb táján készült hasonló alkotások esetében ez nem tűnik megkerülhetőnek.

Ilyen összevetésre kínál példát Olga Blackledge rajzfilmes hajszasorozatokról írt tanulmánya,¹² amely a jelen fejtegetés számára is tartogat releváns megállapítást. Blackledge a mindmáig világhíres amerikai szériát, a *Tom & Jerry*-t (William Hanna, Joseph Barbera és mások, 1940–68) és a maga korában igen kedvelt szovjet sorozatot, a *No, megállj csak!*-ot (Nu, págágyi! Vjacseszlav Mihajlovics Kotyonocskin és mások, 1969–86) hasonlítja össze. A számos hasonlóság mellett a szerző alapvető különbséget lát abban, hogy míg a *Tom & Jerry* jóformán csúcsra járhatja a (komikus hatású) erőszakot, amely rendre a szereplők (leginkább persze Tom macska) testének átmeneti deformálódásában manifesztálódik, addig a *No, megállj csak!* nem egyszerűen tartózkodik az efféle gegektől, hanem kifejezetten kerüli azokat: „[...] a *No, megállj csak!* hasonló helyzeteket úgy tervezték meg, hogy vagy ne legyen látható az erőszak

9 Idézi Adamson, Joe: *Bugs Bunny: Fifty Years and Only One Grey Hare*. London, Pyramid Books, 1990. 41.

10 Lásd Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Műszaki Könyvkiadó, 2004. 22.

11 Böszörményi-Nagy Orsolya: Töredezetheg és anarchia. A burleszk és a modernizmus kapcsolata a hatvanas évek magyar filmjében. *Metropolis*, 2014/4. 6–18.

12 Blackledge, Olga: Erőszak, hajsza és a test konstrukciója az amerikai és szovjet animációs sorozatokban. Ford. Nagy Ambrus. *Apertúra*, 2012. nyár. URL: <http://apertura.hu/2012/nyar/blackledge-eroszak-hajsza-es-a-test-konstrukcioja-az-amerikai-es-szovjet-animacios-sorozatokban> (Utolsó letöltés dátuma: 2022. 04. 09.)

pillanata, vagy az üldözés feszültségét egy erőszakmentes geg oldja fel”. Ilyen megállapítás nem csupán a szovjet animációt illetően tehető; látni fogjuk, hogy a magyar rajzfilmburleszk jelentős részében is erre figyelhetünk fel: a komikus színezetű erőszak minimalizálása, vagy éppen teljes elhagyása tapasztalható bennük. Ez persze nem minden esetben érvényesül – ahogyan az amerikai rajzfilmburleszk esetében is vannak markáns kivételek¹³ –, hiszen néhány magyar rajzfilmburleszk éppen az erőszakos elemek (ön)reflexív használatával tűnik ki. De hogy a komikus erőszak a magyar rajzfilmburleszknek (a szovjethez hasonlóan) nem vált olyan szinten meghatározó komponensévé, mint az amerikaiak, az kevésbé cáfolható állításnak tűnik.

Végezetül: fejtegetésem a *rajzanimációra* fókuszál, de fontos kitérni rá – legalább említésszinten –, hogy burleszkjellegzetességek más animációs formákban is tetten érhetők, úgy a magyar, mint a nemzetközi animációs filmben, ahogyan azt a korábban említett Švankmajer-film is példázza.¹⁴ A stop-motion animáció bizonyos típusai, mindenekelőtt a gyurmafilm és az embereket animáló pixilláció kínálkoznak olyan „közegnek”, amelyben igen jól működhetnek a burleszkes jegyek. A gyurmaanimációs és a pixillációs burleszkanimációk fogalmazásmódja bizonyos fókig emlékeztethet a rajzfilmes geghasználatra, de egyúttal saját – öntörvényű – komikus (és vizuális) világot is kidolgoznak a vonatkozó filmek, s ennek alaposabb feltárása külön fejtegetést érdemelne. Varsányi Ferenc pixillációinak (élen a *Suli-bulival* [1982]), Varga Csaba *Augusztá*-sorozatának (1980–86), illetve Cakó Ferenc szériáinak (*Sebaj, Tóbiás* [1982–85], *Zénó* [1985–88]) és rövidfilmjeinek (*Autótortúra* [1982], *Randevú* [2004]) a burleszkkal létesített kapcsolatáról szakcikkekben, valamint a magyar animációról írt monográfiámban olvashatók megállapítások.¹⁵

Ki látott lovat a házban? Szórványos burleszk a magyar rajzfilmben

Mintha csak előrevetítené a burleszk korlátozott megjelenését a hazai rajzfilmben az, ahogyan Macskássy Gyula, a „magyar animációs film atyjaként” tisztelt alkotó¹⁶ nyúlt ehhez a műfajhoz. Mesefilmjei és karikatúrisztikus animációi ritkán fordultak a burleszkhez, mindazonáltal találunk rá példákat. A mesefilmek közé tartozó *Egér és oroslán* (1955) nyitányában látható üldözésjelenet (az egér és a keselyű között) szinte „egyenes ági leszármazottja” a tengerentúli hajszaburleszknek – még a gravitációt érvénytelenítő geget, a levegőben lépkedés nagy múltú poénját is alkalmazza¹⁷ –, ez azonban csak kisebb részlet a filmből, melynek további cselekménye más irányt vesz. A

13 Különösen szép példa az erőszakos tartalmak kivonására Chuck Jones *Pepe Le Pew*-sorozata (1945–62), amely a szokásos hajszaszituációt szerelmi kergetőzésre cseréli le, s ezzel az üldözéses gegeknek egészen új értelmet ad. Vö. Varga Zoltán: Mi a rajzfilm, doki? Chuck Jones életműve. *Filmvilág*, 2017/3. 33.

14 Az animációs film körülhatárolásához és formáinak rendszerezéséhez lásd a következő szövegeket: Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti közelítések*. Szeged, Pompeji, 2016. 16–26.; Fülöp József: Az animáció fejlődéstörténete és oktatása. In *Animációs körkép. A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályázati lehetőségei – rövid történeti kitekintéssel*. Szerk. Fülöp József – Kollarik Tamás. Budapest, MMA Kiadó, 2016. 17–35.

15 Orosz Anna Ida: Folyamatos jelenidő. Varga Csaba (1945–2012). *Filmvilág*, 2012/9. 12–15.; Orosz Anna Ida: Suli-buli. *Alapfilmek*. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/suli-buli> (Utolsó letöltés dátuma: 2022. 04. 09.); Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti közelítések*. Szeged, Pompeji, 2016. 247–252.; Varga Zoltán: Túl a labirintuson. Cakó Ferenc animációi. *Filmvilág* 2021/8. 8–11.

16 Macskássy Gyula életművéről lásd *Macskássy Gyula*. Szerk. Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton. Budakeszi, Utisz Grafikai Stúdió, 2013.

17 Lásd Varga Zoltán: A gravitáció cselei.

karikaturisztikus Macskássy-animációk egyik alapvetését jelentő *Párbaj* (1960) ugyan kifejezetten az intellektuális humorról nevezetes, de arra is figyelmesek lehetünk, hogy nem sokkal a (részben) képletekkel vívott „szellemi csatát” megelőzően az intrikus Marsot a Tudós által átváltoztatott tárgyak, igazi burleszkgegeket eredményezve, alaposan elpáholják. Egyebekben sem a *Párbaj*, sem a rendező más karikaturisztikus alkotásai nem vonzódnak a burleszkhez – leginkább a generációs ellentéteket komikusan tematizáló *Öreg és fiatal* (1969) áll még viszonylag közel a burleszkhez (mint sajátos „macska–egér” harc megjelenítése). Macskássy rajzfilmsorozata, a *Peti* (1962–67) nyitánya, a *Peti és a gépember* a mechanisztikussághoz kapcsolódó burleszkhumort¹⁸ példázhatja, ám a rövidfilmekhez hasonlóan a teljes sorozat inkább eloldódik a burleszkes mintáktól, mintsem kötődik azokhoz.



Párbaj (Macskássy Gyula, 1960)

Hasonlóképpen, számos más magyar rajzfilm esetében találunk laza kötődést a burleszkhez – anélkül, hogy ez a kapcsolat az érintett alkotásokban dominánssá válna. A következő művekből lehet „szemezgetni”. Csermák Tibortól *A piros pöttyös labda* (1961) cselekménye felfogható egyfajta játékos üldözéssorként,¹⁹ de a szituáció nem tényleges üldözés, és a film nem is célozza a komikus hatáskeltést – hanem lírai alkotás, amely egy kislány fantáziálását, „mentális utazását” követi. Dargay Attilától *Hajrá, mozdony!* (1972) ugyancsak az üldözésre lehet –

18 Lásd uő: Mechanizált mesehősök.

19 Lásd uő: Nincs megállás.

illetve lehetne – példa, amely kiegészül a mechanizmus-témával is, mi több, a vonatmotívum minden idők egyik leg(el)ismertebb burleszkművét, *A Generálist* (The General. Clyde Bruckman – Buster Keaton, 1926) is megidézheti. Csakhogy a *Hajrá, mozdony!* esetében sem bontakozik ki valódi hajszaszituáció, pontosabban másra helyeződik a hangsúly: Dargay társadalmi-politikai szatírát érlel a hajsz és a mechanizmus motívumaira építve. Dargay később az egész estés animációiban, különösen a *Lúdas Matyi*ban (1977), kisebb mértékben a *Szaffi*ban (1985) biztosított teret a burleszkjellegnek – de a műfaj elemei ezekben a filmekben sem jutottak meghatározó pozícióhoz, inkább a helyzet- és jellemkomikum mellé alkalmilag társuló eszközként kaptak szerepet.



Hogyan lehet megijeszteni egy oroszlánt? (Tóth Pál, 1980)

Külön figyelmet érdemel Csonka Györgytől a *Ló a házban* (1975), illetve Tóth Pál *Hogyan lehet megijeszteni egy oroszlánt?* (1980) című rajzfilmje. A *Ló a házban* Lázár Ervin-novellát adaptáló abszurd-szürreális etűdjének középpontjában a bérházban rejtegetett – állítólag kék – paripát

leleplezni érkező hivatalnok balsikerű nyomozása áll, amely hajmeresztő burleszkbe torkollik. A hivatalnok fejvesztett rohanása kifejezetten akrobatikussá válik, amikor a férfi görkorcsolyába bújva bábuként pattog le a lépcsősoron, majd propellerként pörgő karjaival próbál egyensúlyozni gurulása során.²⁰ A rajzfilm utolsó harmadát uraló burleszkjelleg éles ellentétben áll a bevezető jelenetek hivatali közegének kimértségével, ami fokozza a cselekmény „nagy ugrásainak” komikus hatását.²¹ Tóth Pál debütáló rajzfilmje – a kecskeméti animáció egyik legsikeresebb egyedi animációja – viszont nem él hasonló ritmusváltással, a komikus cselekményépítés kényelmes tempóban bontakozik ki. *A Hogyan lehet megijeszteni egy oroszánt?* elsősorban a cirkuszmilió és az epizodikus felépítés révén kötődik a burleszkműfajhoz, közelebbről – értelemszerűen – Chaplin klasszikusához, a *Cirkuszhoz* (The Circus. 1928). Ezen a rajzfilmen alapul Tóth Pál szériája, a *Leo és Fred* (1984–86), amely részben a cirkuszmilióból adódó burleszkes jelleg háttérbe szorításával, részben Jacques Tatal párhuzamba állítható csendes-szomorú humorával ugyancsak azt példázza, hogy a magyar rajzfilm komikus eszköztárából bár nem hiányzik teljesen a burleszk, de ha mégis megidéződik, nem feltétlenül kerül domináns pozícióba.²²

Ez persze csak nagy vonalakban igaz. Néhány alkotó munkásságában jelentékeny kivételeket is találunk.

A Yeti ámokfutásának is van határa: Nepp József és Ternovszky Béla rajzfilmburleszkjei

Nem véletlen, hogy azok az alkotók, akiknek a nevéhez leginkább társíthatók a magyar animációs burleszkek, szinte mind a hazai animációs film karikaturisztikus áramlatának²³ képviselői. Tekintve, hogy a karikaturisztikus animáció a komikum legkülönbözőbb eszközeivel élő fogalmazásmód (volt), nem meglepő, hogy az áramlat alkotásainak egy része besorolható a burleszk műfajába. Ahogyan az sem kelthet meglepetést, hogy az áramlat alighanem legmeghatározóbb alakja, Nepp József és hozzá művészi habitusban a legközelebb álló kollégája – egyben évtizedeken át alkotótársa –, Ternovszky Béla jegyzi a magyar burleszkrajzfilm több jeles tételét, nemcsak bizonyos rövidfilmjeiknek, de a *Gusztáv*-széria (1964–77) néhány epizódjának is köszönhetően.

Nepp József két rövid rajzfilmje tekinthető egyértelműen burleszkeknek (is): az életmű kevésbé ismert alkotásai közé tartozó *A Yeti dala* (1970) és a közkedveltnak mondható *Megalkuvó macskák* (1979) képviselik a műfajt. E két rajzanimáció ismertségében éppúgy éles eltérés mutatható ki, miként legfőbb jellegzetességeikben is meglehetősen különbözőek, főként a vizuális megformálásukat illetően: *A Yeti dala* a Nepp egyéb rövidfilmjeire jellemző minimalista stílust példázza, a *Megalkuvó macskák* nem. Ám közös bennük, hogy mindkettő erősen épít a zenei alapokra: *A Yeti dala* instrumentális zenét (helyenként zöreizenét) használ, míg a *Megalkuvó macskákban* népszerű előadók – Hofi Géza és Koós János – cirnos-alteregójának duettje

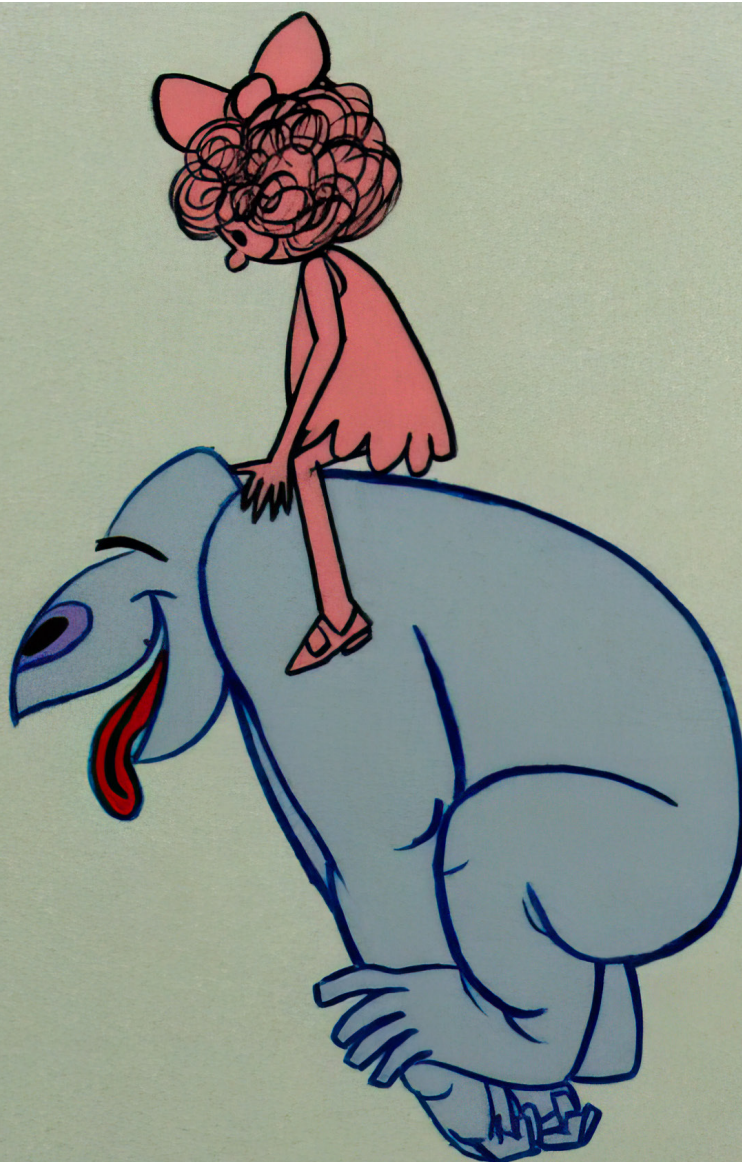
20 Hasonló koreográfia érvényesül Kovács István *Karácsonyi meglepetés* című, ugyancsak 1975-ös rajzfilm-komédiájának abban a képsorában is, amelyben a járókelők a jégen próbálnak – kevés sikerrel – talpon maradni.

21 Lásd Orosz Anna Ida: *Ló a házban*. *Alapfilmek*. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/lo-a-hazban> (Utolsó letöltés dátuma: 2022. 04. 09.)

22 *A Leo és Fred*ről, taglalva annak hozzáállását a burleszkhez is, részletesen lásd Varga Zoltán: *A kecskeméti animációs film*. Budapest, MMA Kiadó, 2019. 148–170.

23 *Uő: A magyar animációs film*. 139–190.

hallható.²⁴ Továbbá mind a két rajzfilm nem csak „tisztán” burleszk: *A Yeti dala* parabola is, a *Megalkuvó macskák* pedig musical és burleszk szokatlan ötvözete is.



A Yeti dala (Nepp József, 1970) © NFI-Filmarchívum

A Yeti dala mosolygó majomembere egyszerű, repetitív dallamot dúdolva és arra – igencsak sajátos módon – táncolva zúdul rá a világra, mindennek nekimegy, ami csak az útjába kerül. Saját ritmusban riszálva dönti ki a fákat, borítja fel a villanyoszlopokat, veri szét a köztéri szobrot s pofozza és püföli az embereket²⁵ – mígnem valami neki is megálljt parancsol: az úthenger. A

24 A részletesebben tárgyalt animációk közül a *Megalkuvó macskák* az egyetlen, amelyben fontos szerepet kap a tagolt beszéd (jelen esetben az éneklés is). Máskülönb a filmek zöme nem használ beszédet, s ez szűkebb értelemben a karikatursztikus animáció jellegzetes eszközeinek tekinthető, tágabb értelemben pedig az animációt általában is jellemző hanghasználatl harmonizáló jelenség. Vö. uó: Beszéd helyett. A zőrej kiemelt szerepe az animációs filmben. *Apertúra*, 2011. ősz. URL: https://www.apertura.hu/2011/osz/varga_beszed_helyett_a_zorej_kiemelt_szerepe_az_animacios_filmben/ (Utolsó letöltés dátuma: 2022. 04. 09.)

25 Egyikük történetesen maga Gusztáv, a közismert rajzfilmsorozat főszereplője, aki csatornába dőngölt kárvalottként cameózik *A Yeti dalában*.

fizikai erőszak, a „tettlegesség” ilyen nyomatékos – persze mindvégig groteszk humorú – jelenléte szervezi egyfelől *A Yeti dalát*, másfelől pedig a parabolikusság, amely Nepp korábbi munkáiban is érvényesült.²⁶ Már első egyedi filmje, a *Szenvedély* (1961) a parabolikus jellegű karikatúrisztikus animációk korai példájának tekinthető, s ezt fejleszti tovább Nepp talán legismertebb egyedi filmje, az *Öt perc gyilkosság* (1966).²⁷ Mindkettőnél sűrítettebb – három perces hosszával lényegesen rövidebb is – *A Yeti dala*, de hozzájuk hasonlóan miniatürizált társadalmi tablót vázol fel, s a társadalmat – miként az *Öt perc gyilkosság* – annak széthullásában mutatja meg; a széthullás ezúttal egyetlen nagy és külső romboló erő számlájára írható. A parabolikus jelleg különösen nyomatékos az elvont elemek révén: a majomember nem csupán mindennapi kispolgárokat tarol le az útja során, hanem allegorikus alakokat is – angyalt és ördögöt éppúgy lever, mint rabot és rendőrt. Mindennek köszönhetően *A Yeti dala* nem csupán a „hasraesős”, „banánhéjon elcsúszós” egyszerűbb burleszkekben gyökerezik, hanem a burleszsfilmek komplexebb változataiban is; azokban, amelyek akár „lételméleti fejtegetésként” is felfoghatók, afféle töprengésként a lét értelméről (vagy értelmetlenségéről) – miként Bikácsy Gergely lehengerlő esszéje ajánlja ezt az interpretációs lehetőséget Buster Keaton filmjei kapcsán.²⁸



A Yeti dala (Nepp József, 1970) © NFI-Filmarchívum

26 Így véli a korabeli értelmezés is: P. Szűcs Julianna: A karikatúra-látásmód és a magyar animáció. *Filmkultúra*, 1981/5. 73.

27 Lásd Varga Zoltán: *A magyar animációs film*. 148–155.

28 Bikácsy Gergely: *Idióták a családban*. Chaplin, Keaton, Tati. *Filmvilág*, 1990/6. 16–20.

A cselekmény a maga komikus hangvételű – a dallammal teljesen szinkronba hozott – rombolásával burleszkbe illő ugyan, *A Yeti dala* antihőse azonban nem a burleszk (többnyire) szerethető csetlő-botló főhőseivel hozható rokonságba, sokkal közelebb áll a horrorrémekhez, mindenekelőtt – bármennyire meglepő asszociációnak is tűnik – *A texasi láncfűrész mészárlás* (*The Texas Chainsaw Massacre*. Tobe Hooper, 1974) berregő láncfűrészsel rohángáló behemótjához. Király Jenő szavai mindenesetre, amelyeket az utóbbi kapcsán fogalmazott meg, Nepp Yetijére is illenek: ő „a csörtető agresszivitás, a diadalmaskodó túlerő, mely csak azzal tud megbékélni, amit alávetett, szétrombolt, megsemmisített, kioltott. [...] a fűrészeseink köztünk vannak, a mindennapi fűrészeseink, láthatatlan fűrészsel dolgozók, az életnek ész nélkül nekirontók, akik a könyörtelenség ellenállhatatlanságával zúdulnak végig a világon, felbecsülhetetlen, jóvátehetetlen anyagi és szellemi károkat, lelki roncsokat, emberi romokat hagyva maguk után.”²⁹



Megalkuvó macskák (Nepp József, 1979)

29 Király Jenő: *Frivol múzsa II*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. 634–635.

A *Megalkuvó macskák* főhősei antropomorf macskafigurák – a már említett Hofi és Koós karikaturisztikus alakmásai –, akik setesuta egerészésük közben közösen énekelnek, és saját nótájukat a hatvanas–hetvenes évekből származó emblematikus slágerek részleteivel teszik változatossá. A *Megalkuvó macskák*ban ekként legalább olyan domináns a musicales kidolgozás, mint a burleszkes; benne és általa burleszk és musical egyaránt kényezteti a közönséget (akárcsak a színekben dús, *A Yeti dalához* képest lényegesen dekoratívabb látványvilág). A címszereplők a burleszk szerethető antihőseivel állíthatók párhuzamba – eltérő testi tulajdonságaik (magas és vékony, illetve alacsony és tömzsi kontrasztja) alapján leginkább Stan és Pan duójával –, a szituáció pedig értelemszerűen minden idők legismertebb animációs burleszkjét, a *Tom & Jerry*-t idézi. Csakhogy a széria prolongált macska–egér harca itt hét percbe sűrűsödik, s Nepp filmje ha nem is mellőzi teljesen, de minimalizálja a macskafigurák fizikai sérülésével járó gegeket (előkerül például a kalapács, amellyel természetesen maguknak okoznak fájdalmat a kandúrok; egyikük villanydrótot fog, a másikat egérfogóval tréfálják meg a rágcsálók). A macskafigura megkettőzése és az egér megsokszorozása változatosabb koreográfiára ad lehetőséget a kergetőzés realizálásában, mint a többnyire „egyirányú” hajszával szolgáló Hanna–Barbera-animációk; ámde a *Tom & Jerry*-rajzfilmekhez hasonlóan, a *Megalkuvó macskák*ban is enteriőrökben zajlik az üldözés, amely úgyszólván szétfeszíti a térbeli kereteket. A *Tom & Jerry* – és a hasonló sorozatok vagy akár „egyedi filmek”, köztük a Tex Avery-féle *King Size Canary* – sajátos vizuális jellegzetessége, hogy bennük a folyamatos üldözések sokkal nagyobbak láttatják a szereplők által lakott teret, mint amilyenek a megalapozó beállítások mutatják. Vegyük például a széria egyik legszívmelengetőbb részét, a *Mice Follies*-t (1954), amelyben Jerry és Nibbles egér vízzel árasztják el a szobákat, s a vizet jéggé fagyasztva komplett korcsolyapályává (!) alakítják a lakást. Jól látható ebben az epizódban, hogy az üldözéses szekvenciákban ugyanazok a háttérrészletek „vonulnak” el a mozgásban lévő – szaladó – szereplők mögött, újra és újra, ami akaratlanul is „megnyújtja” és ezáltal valószerűtlenné teszi az őket körülvevő teret. A *Megalkuvó macskák*ban nem ehhez az eljáráshoz folyamodtak az alkotók; itt az átlátható háttérrel mutató beállítások olyan képsorokkal váltakoznak a nagy futkározások során, amikor a macskák mögött homályos, elmosódott felületek láthatók. Az is markáns különbség, hogy a *Megalkuvó macskák* jeleneteiben nem szépen tapétázott szobákban, csinos családi ház belsejében, hanem kopott, mállott, ezer lyukkal lyuggatott falakkal körbevéve bontakozik ki a nagy hajsz. Mondhatni, ez is sajátos közép-kelet-európai ízt ad Nepp macska–egér-burleszkre kidolgozott variációjának.

Áttételesen ugyancsak egyfajta macska–egér játék zajlik a Nepp által írt, Ternovszky Béla rendezésében készült *Modern edzésmódszerekben* (1970),³⁰ amelyben szintén megfigyelhető a burleszkes jelleg és a fekete humorú erőszakos tartalmak összekapcsolódása. A *Modern edzésmódszerek* különböző sportágakat elősoroló groteszk epizódfüzére olyan sport-témájú burleszkekkel hozza rokonságba a filmet, mint – az élőszereplős elődök közül – a Buster Keaton nevével fémjelzett *Főiskola* (College. James W. Horne, 1927), a rajzfilmek közül pedig a Goofy karakterére épített Disney-sportparódiák, élen a *Hockey Homicide*-dal (Jack Kinney – Ben Sharpsteen, 1945). De talán mégsem a sportburleszkes előzményekhez fűzi Ternovszky filmjét a legszorosabb kötelék, hanem a *Tom & Jerry*-sorozathoz: akárcsak abban, itt is megfigyelhető, hogy a szadisztikus gegek jelentős mértékben deformálják azok elszenvedője – jelen esetben

30 A *Modern edzésmódszerek* tárgyalásához felhasználtam a filmről szóló részletes írásom néhány passzusát: Varga Zoltán: *Macska–egér játékok*. Ternovszky Béla animációs filmjei. Budapest, MMA Kiadó, 2022. 18–22.

a szerencsétlen sportoló – testét, ám ennek ellenére a következő jelenetben mindig épségben viszontlátjuk az illetőt. Minthogy grafikusán megformált figuráról van szó, akinek fizikai „léte” vonalakra és foltokra korlátozódik – s nincs valóságos fotografikus „eredetije” –, a rajzolt sportoló, ha altestét cápa harapja le, ha szemét veszti, vagy ha felrobban, a következő képsorban úgy jelenhet meg, mintha mi sem történt volna.³¹

A szélsőséges atrocitások elszenvedése és a korlátlan(nak tűnő) regenerálódási képesség kettőssége mellett a *Modern edzésmódszerek*nek még egy fontos vonása kapcsolódik a rajzfilmburleszkes hagyományokhoz; az amerikai elődökhöz hasonlóan a Ternovszky-film is szívesen él a képletes kifejezések szó szerinti értelmezésével, azok vizualizálásával.³² Hankiss Elemér rajzfilmgegekről írt briliáns tanulmánya éppen a filmből idéz erre a jelenségre több példát: „[...] a távolugró nem »olyan nagyot ugrik, *mintha* szögbe lépett volna«, hanem »nagyot ugrik, *mert* szögbe lépett« (edzője ugyanis, serkentésképpen szögekkel kivert lécet tett a dobbantóra), s a futó sem »olyan gyorsan fut, *mintha* égne a talpa alatt a föld«, hanem »gyorsan fut, *mert* ég a talpa alatt a föld« (edzője ugyanis a jobb teljesítmény érdekében benzinnel locsolta föl s a futó sarka mögött meggyújtotta a pályát).”³³



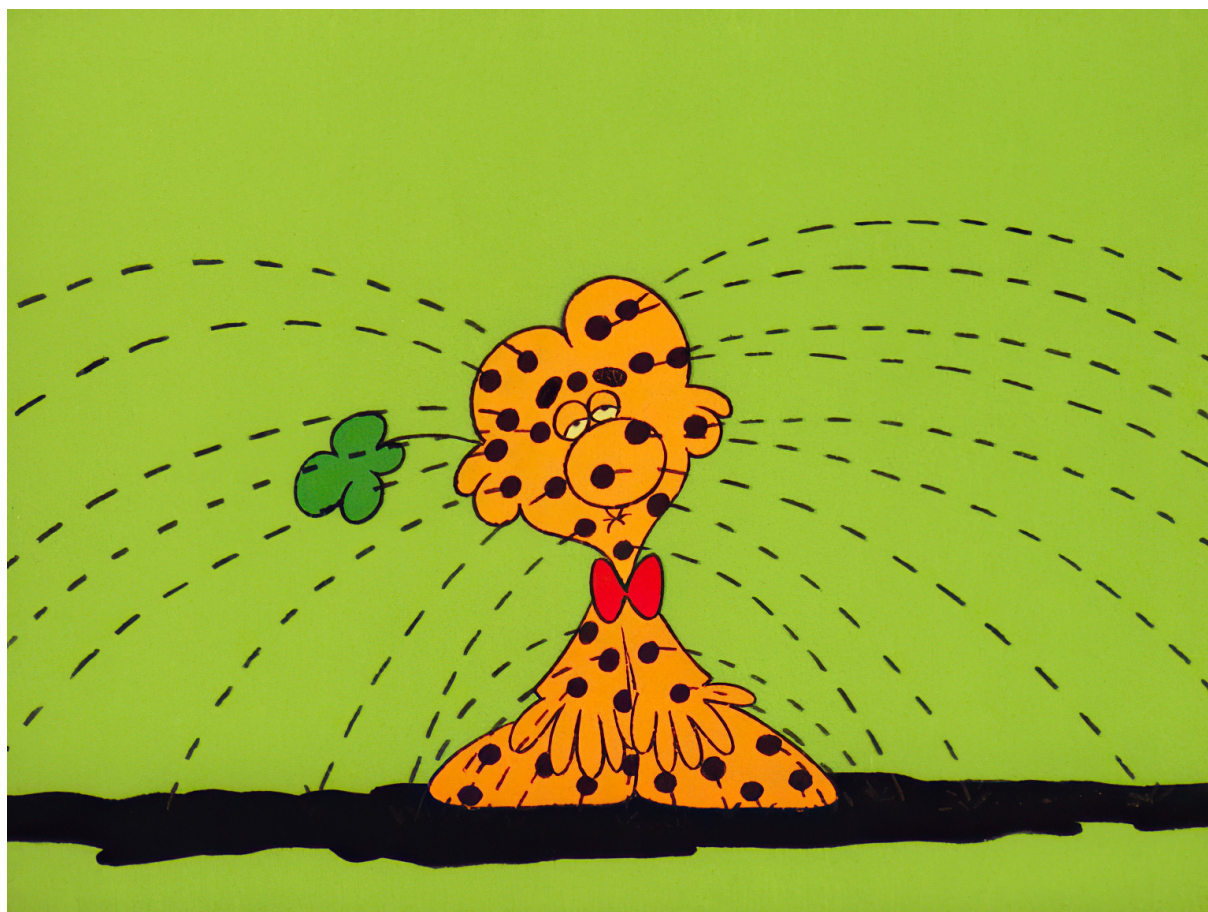
Mindennek van határa (Ternovszky Béla, 1975) © NFI-Filmarchívum

31 Vö. Hernández, María Lorenzo: Az animált kép kettős értelme. Az animáció mint vizuális nyelv paradoxonairól. Ford. Kis Anna. *Enigma* 2008/56. 41–53.

32 Varga Zoltán: Elvitte a cica a nyelved?.

33 Hankiss Elemér: A „poén” szerkezetéről és funkciójáról. In *Tanulmányok a magyar animációs filmről*. Szerk. Horányi Özséb – Matolcsy György. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1975. 290.

Ternovszky 1975-ös rajzfilmje, a *Mindennek van határa*³⁴ (melynek ötletadója szintén Nepp, a forgatókönyvet pedig Ternovszky és Hernádi Tibor jegyzik) továbbviszi a *Modern edzésmódszerek* szadisztikus humorát és a rajzfilmfigura „gyötörhetőségének” problematikáját, s akár a rajzfilmgeg és a destrukció összefonódásának tézisfilmjeként is tekinthetünk rá. Dudorászva korzózó kis hőse – emberkéje – mintha csak Nepp Yetijének antitézise volna (balról jobbra tartó mozgásiránya is fordítottja a majomemberének): nem ő tarolja le a világot, hanem a világ tarolja le őt; újabb és újabb csapások méretnek rá, ám jókedvét ezek mégsem szegik, s amíg hősünk a rajzfilm-birodalomban bukdácsol, mindig van lehetősége regenerálni önmagát. Hevesy Iván szavai a klasszikus burleszkfilm (hús-vér) hőseiről a rajzfilmfigurákra is vonatkoztathatók, különösen a *Mindennek van határa* karakterére: „A burleszkhős zuhanhat emeletmagasságokból, gurulhat tízemeletnyi lépcsősorokat, labdázhatnak vele, ládába zárva tengerbe dobhatják: semmi baja nem lesz. Ha agyonütik, groteszk fintorral feltámad; ha már alatta csak az autó váza rohan rongyokban lógó pneumatikkal, ő biztosan száguld tovább; ha bombával felrobbantják, a ruha is cafatokban csüng róla – de ő ép marad. Tűz nem égeti, füst és víz nem fojtja, golyó nem gyilkolja: mint a mítoszok hősei, Achillesek és Siegfriedek, sebezhetetlen ő is.”³⁵ Ebből a szempontból a film emberkéje Ternovszky Béla *Macskafogójának* (1986) Lusta Dickjét vetíti előre, aki szintén olyan burleszkhős, aki minden életveszélyes helyzetből – bármilyen kevés is legyen erre az esélye – sértetlenül kikerül.



Mindennek van határa (Ternovszky Béla, 1975) © NFI-Filmarchívum

34 A *Mindennek van határa* tárgyalásához felhasználtam a filmről szóló részletes írásom néhány passzusát: Varga Zoltán: *Macska–egér játékok*. 24–28.

35 Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. 214–215.

A *Mindennek van határa*ban látható atrocitássornak diegetikusan természeti jelenségek és tárgyak, állatok és emberek az ágensei, áttételesen viszont – illetve rejtett (ön)reflexív értelemben – a láthatatlan animátor gyötri a kis szerencsétlent. Eme kettősség alapján a *Mindennek van határa* az amerikai animációból összekapcsolható két rajzfilm-alapművel is. Az egyik a Fleischer fivérek lidérces burleszkje, a *Bimbo's Initiation* (1931), ahol ugyancsak diegetikus a főhőst kínzó komplex mechanizmus. A másik Chuck Jones mesterműve, a *Duck Amuck* (1953), amely a főhős vesszőfutásának okaként egyértelműen a láthatatlan – sokáig csak a festőecsettel metonimikusan jelzett – animátort jelöli meg (akinek a kilétét végül zseniális slusszpoén fedi fel), s ezzel a *metaleptikus gesztussal* többszintűvé és nyíltan önreflexívvé teszi a diegézist.³⁶ A *Mindennek van határa* bár nem vonja be az animátor megjelen(it)ését a szüzsébe, mégis metaleptikus váltást eszközöl, amikor hőst eljuttatja a rajzolt világ határához, melynek túloldalán a hús-vér emberek világa válik láthatóvá.³⁷ A rajzfigurát egy csinos hölgy látványa készíti arra, hogy – szó szerint – átugorjon a valóságos közegbe, s ez lesz a veszte: „odaát” már nem érvényesül a grafikus lényként élvezett regenerálódási képesség; elég hozzá egyetlen karambol is, hogy (hús-vér emberré vált) hősünk holtan terüljön el. Ezáltal a burleszk a *Mindennek van határa* cselekményében csak a rajzolt világ végéig tart, azon túl már nem érvényesül – a valódi burleszkfigurákat is oltalmazó, Hevesy Iván által leírt „védőernyő” sem nyújt neki védelmet. Szalay Károly találóan úgy méltatta a *Mindennek van határa* befejezését, hogy az egyfajta „fordított geg a[z élőszerelő] filmburleszkhez képest, ellengeg, az abszurdból fejlődik a realitás felé”, így ez a típusú animációs burleszk nem tragikomédia, hanem „komikotragédia”.³⁸

Nepp és Ternovszky a burleszk iránti vonzalmukat részlegesen az általuk készített *Gusztáv*-sorozatba is átvezették. A magyar animáció emblematikus antihősének, Gusztávnak a legkülönlegesebb ismertetőjegye a rögzítetlen identitás.³⁹ Kilétének változékonysága – avagy epizódról epizódra történő megváltoztatása – azzal állítható párhuzamba, hogy az alakjára építő humor is vál(t)ogathat helyzetkomédia, satirikus szkeccs vagy éppen burleszk között. Legalábbis erről árulkodik a hatvanas évek során moziban bemutatott sorozat folytatása, a televízió számára készült ötvenkét epizódos korpusz (1975–77), melynek munkálataiban Nepp íróként, Ternovszky pedig – Jankovics Marcellel együtt – főrendezőként vett részt. A televíziós *Gusztáv*-sorozat több epizódja bizonyítja, hogy a címszerelő, ha nem is törőlmetszett burleszkhős, egyes szituációkban nagyon is azzá válhat. A Ternovszky rendezésében készült vonatkozó részek a *Gusztáv fűrészel*, a *Gusztáv mázol*, illetve a *Gusztáv és a téli örömök*. A *Gusztáv fűrészel* igazi „egyszemélyes showmúsor”: variáció a tárgyakkal folytatott küzdelem és az ésszerűtlenül működő masinák – illetve a mechanikusság – alapvető burleszktémáira; a *Gusztáv mázolban* pedig – ugyancsak a gépiesség jegyében – főhősünk nem tud megálljt parancsolni annak, hogy mindent feketére fessen maga körül (ez az epizód sokban emlékeztet a Friz Freleng-féle *Pink Phinkre*). Jacques Tati *Hulot úr nyaral* (Les vacances de Monsieur Hulot. 1953) című filmjének párhuzamát veti fel a *Gusztáv és a téli örömök*, amelyben a hóborította üdülőhely nyugalalmát

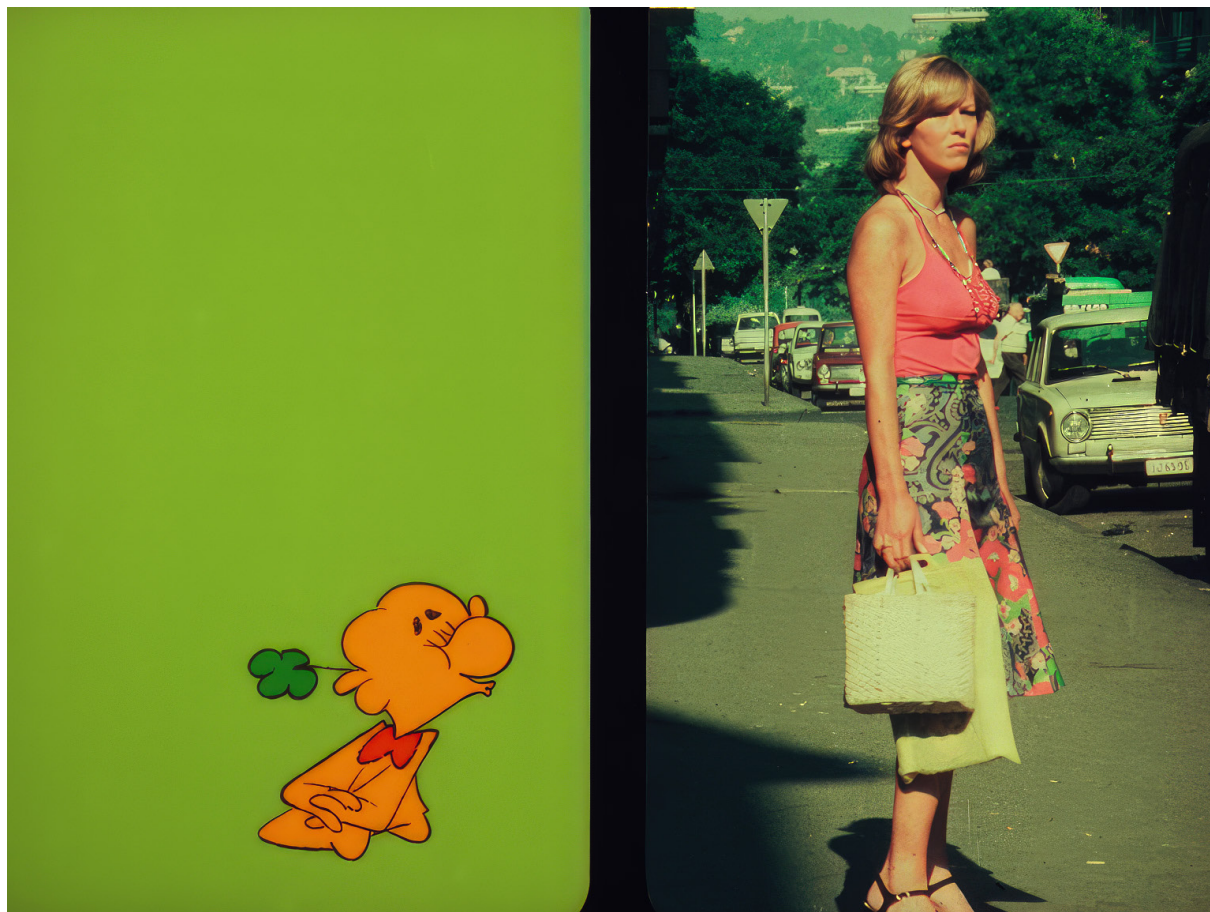
36 A *Duck Amuckot* előszeretettel idézik a filmes önreflexió kutatói. Lásd például Polan, Dana B.: Brecht és az önreflexív film politikája. Ford. Buglya Zsófia. *Metropolis*, 2007/3. 31–32.

37 Animáció és metalepszis összefüggéseire lásd Feyersinger, Erwin: Diegetikus rövidzáratok: a metalepszis az animációs filmben. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra*, 2012. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/feyersinger-diegetikus-rovidzaratok-a-metalepszis-az-animacios-filmben/> (Utolsó letöltés: 2022. 04. 09.)

38 Szalay Károly: *Komikum, satíra, humor*. Budapest, Kossuth, 1983. 75.

39 Lásd Varga Zoltán: *A magyar animációs film*. 171–174.

zavarja meg a kétballábos karakter – előbb csak itt-ott okoz kellemetlenségeket, majd (az epizód csúcspontján) kollektív felforduláshoz, igazi burleszkes láncreakcióhoz vezet, amikor nem megfelelő módon vág neki a síelésnek. Jankovics Marcell rendezte a *Gusztáv makacs*, illetve a *Gusztáv csal* című burleszkepizódokat. Az előbbi legszemlésebb képsorai ugyancsak a tárggyal folytatott komikus küzdelemre kínálnak példát, amikor is Gusztávnak az „engedetlen” bőrönddel gyűlik meg a baja; az utóbbi pedig a sport-témájú burleszkek élvonalbeli darabja, amelyben címszereplőnk bicikliversenyen vesz részt, melynek során a lehető legképtelenebb eszközökkel igyekszik a többiekkel szemben előnyt szerezni, s persze rendre pórul jár.



Mindennek van határa (Ternovszky Béla, 1975) © NFI-Filmarchívum

Jómadarak és őrangyalok: Gyulai Líviusz és a rajzfilmburleszk

A magyar rajzfilm alkotói közül alighanem Gyulai Líviusz az a rendező, akinek munkássága a legszorosabban kapcsolódik a burleszkekhöz. Az animációhoz az illusztrátori praxis és a grafika felől érkezett rendező művei a burleszke mellett számos más inspirációról is árulkodnak – mindenképp a mitológiák és mesék, illetve a magyar és a világirodalom klasszikusainak elemei fedezhetők föl bennük –, így a burleszke bár kitüntetett, de semmiképpen sem a legfőbb (vagy az egyetlen) értelmezési keret, amellyel közelíthetünk Gyulai rajzfilmjeihez. Ezeket az animációkat sommásan megkíséreltem ugyan a mesei képzeletvilág iránti vonzalom és a karikatúrisztikus

animáció ötvözeteként leírni,⁴⁰ ám lényegében beskatulyázhatatlannak tetszenek. Mindazonáltal a kötődés a burleszkhez az animációs életmű egyik legmasszívabb jellegzetessége, amely rövidfilmekben éppúgy tetten érhető, mint a művész bizonyos sorozataiban – sőt, ha lehet, az utóbbiak képviselik a legsűrítettebben a rajzfilmburleszket Gyulainál.

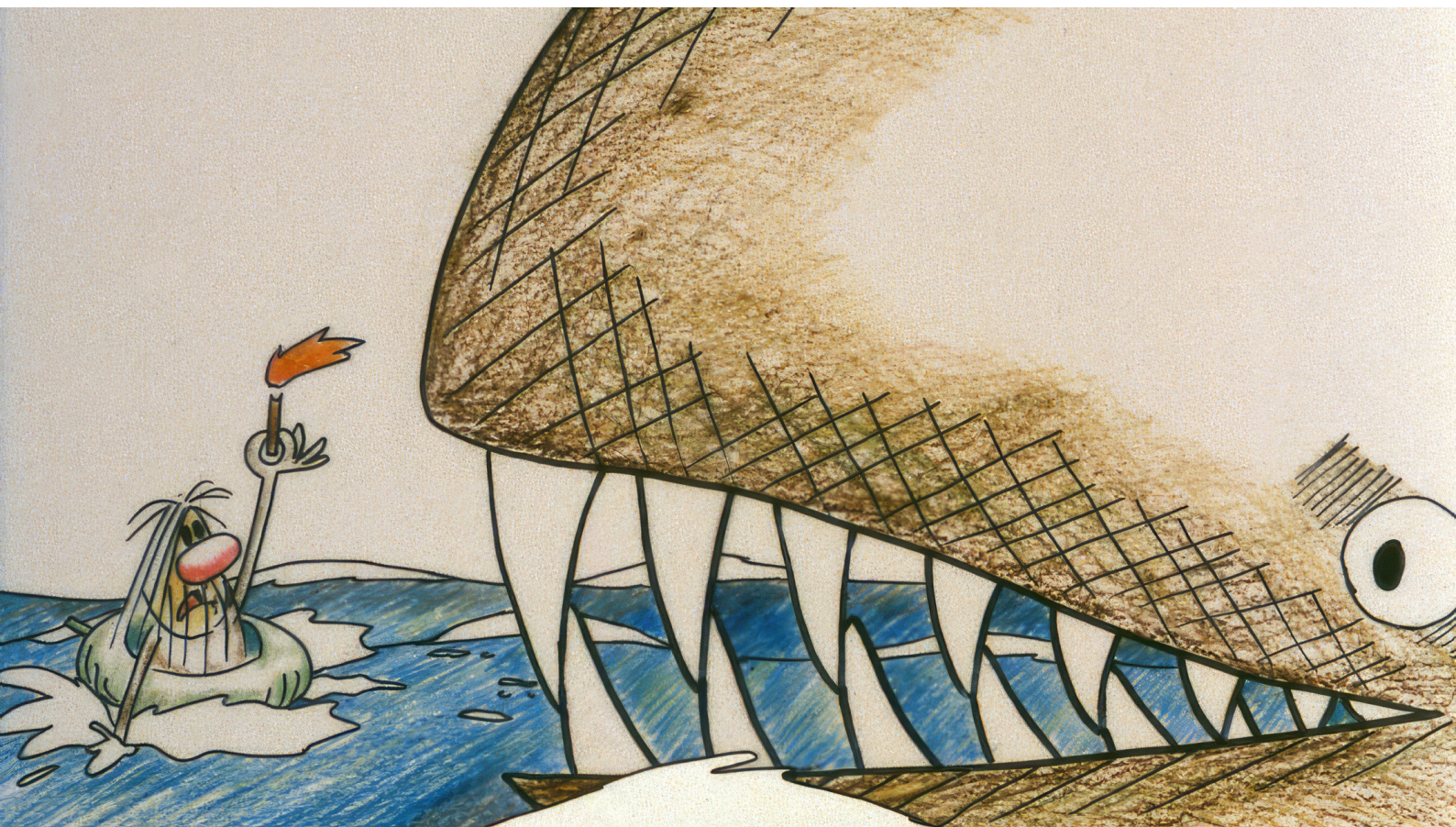


Delfinia, az én világom (Gyulai Líviusz, 1976)

Ami a rövidfilmeket illeti, Gyulai első rajzanimációja, a Lisziák Elek társrendezésében készült *Delfinia, az én világom* (1976) meglehetősen látványosan avatta fel az életmű burleszkes oldalát. Benne egy városi kislány képzeletvilága elevenedik meg, hasonlóan ahhoz, ahogyan *A piros pöttyös labdában* is a leánygyermek fantáziálása jelenti a keretet a „mentális utazáshoz”, amely egyúttal – mint szóba került – laza variációnak is felfogható az üldözésszituációra. A *Delfiniában* már valódi hajszát láthatunk – nem is akármilyet! Alig több mint egy percben sűrűsödik az a fergeteges üldözéssor, amelyben deszkán guruló kutyus kerget egy macskát.

40 Uo. 145.

Ez a képsor igazi hajszaburleszkes *tour-de-force*,⁴¹ amely többszörösen idézi explicit módon a nagy némafilm-burleszket: részben Szörényi Levente és a Fonográf együttes muzsikájával, részben pedig azzal, hogy film-a-filmbe képsorként felhasználja az *Ifjabb Sherlock detektív* (Sherlock Jr. Buster Keaton, 1924) nevezetes gegjét.⁴² A Keaton-filmben a leszakadt hídon úgy ér át a motoron száguldó főhős, hogy a hiányos hídrészlet alatt egyazon pillanatban két teherkocsi is elhalad (ideiglenesen „talajt” biztosítva ezzel a motorosnak) – a *Delfiniában* szó szerint ezen a képsoron vágat át a macska és a kutya (!). A *Delfinia* üldözésjelenete nem ismer tér- és időkorlátokat, sőt a figurák kiléte is képlékeny: nem csupán a hátterek cserélődnek irreálisan – sivatagos közegre sarkvidéki következik, a sziklás vidék után az űrben járunk –, de a kutya és a macska átváltozásai is fokozzák a hajszá dinamikáját és irrealitását (a kutya például harapófogó, mágnes és szódásszifon lesz néhány pillanatra, míg a macska kaktusz, lámpaoszlop vagy éppen űrbe kilőtt rakéta). A hajszá csúcspontjának közege az üres rajzlap, amelyet a macska összefirkál: a kacskaringós vonalak újabb mozgáspályákat létesítenek az üldözésben – ez a Macskássy Gyula *A ceruza és a rádióját* (1960) idéző truváj tovább erősíti a *Delfinia* amúgy is erős önreflexivitását.



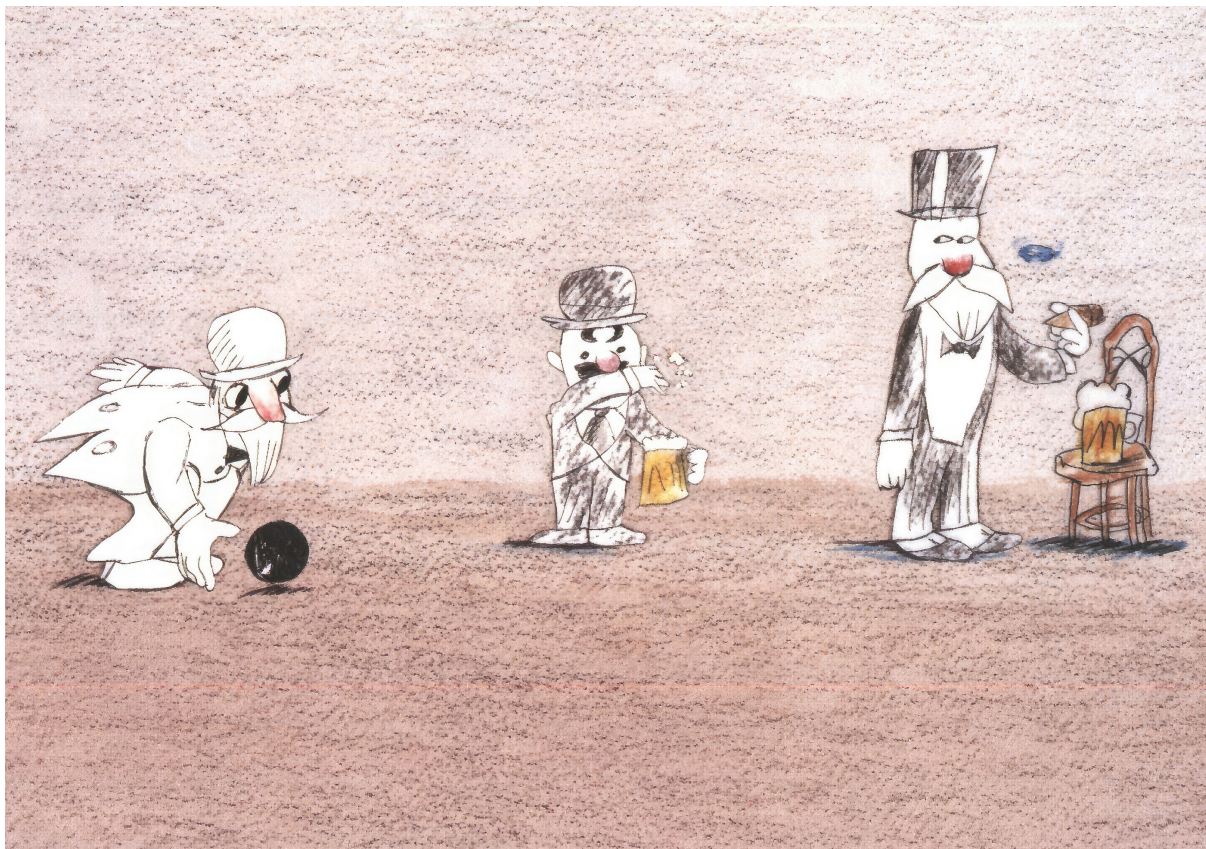
Jónás (Gyulai Líviusz, 1997)

A burleszk Gyulai későbbi egyedi animációiban is hivatkozási ponttá vált, de nem mindegyikben, és nem mindig ennyire közvetlen módon. Az *Új lakókban* (1977) például nem játszik lényeges

41 Uő: Nincs megállás.

42 Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1972. 66–67.

szerepet, ahogyan a rendszerváltás után készült rövidfilmek csokrából *Az én kis városom* (2002), a *Könny nem marad szárazon, avagy Gertrúd, a nevelőnő* (2003) és a *De Ronch kapitány naplója* (2007) ugyancsak mentesek az érdemi burleszk-referenciáktól (noha derűs jellegük és epizodikus felépítésük bizonyos fokig akár emlékeztethet is a műfajra). A *Jónás* (1997), a *Golyós mese* (1999), a *Szindbád, bon voyage!* (2000) és *Az őrangyal* (2009) azonban szorosabban kötődik a műfajhoz. Különösen ezekben az animációkban kedvez a burleszkes fantázia számára az, amit Orosz István ír mestere rajzfilmjeiről szólva, miszerint „Líviusz legtöbb filmjében anekdotázik, sziporkázik, ötleteket vet fel és ejt el, úgy szövi a mese fonalát, oly csapongva s közvetlenül, akár ha a barátaival csevegne.”⁴³



Golyós mese (Gyulai Líviusz, 1999)

Az imént említett rajzfilmek közül valószínűleg a *Jónásé* a legáttételesebb kapcsolódás a burleszkhez, pontosabban ebben az animációban épül be a burleszkes jelleg a legnyitottabb (legheterogénebb) konstrukcióba. Merthogy a *Jónást* éppúgy lehet („visszafelé” mutató) politikai parabolának,⁴⁴ mint (nagyon is előremutató) ökológiai szatírának értelmezni; az előbbi szemszögéből nézve a főhős ugyanúgy lehet az elnyomottak életrealitásának megtestesítője,⁴⁵ mint ahogy az utóbbiból tekintve – miként korábban érveltem emellett – afféle „romboló

43 Orosz István: Szindbád, bon voyage! A rajzfilmes Gyulai Líviuszról. *Filmvilág*, 2021/12. 4.

44 Orosz Anna Ida: Jónás. *Alapfilmek*. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/jonas> (Utolsó letöltés: 2022. 04. 09.)

45 Vö. Herczeg Zsófi: Animációs visszavágódás sosemvolt bukolikus helyekre. Gyulai Líviusz animációi a neten. *Magyar.film.hu*. URL: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/animacios-visszavagyodas-sosemvolt-bukolikus-helyekre> (Utolsó letöltés: 2022. 04. 09.)

ezeremester”, aki reflektálatlanul éli fel maga körül a természetet.⁴⁶ Ha a bálnát óriáshajónak tekintjük, ahol egyedül tesz-vesz a kis antihős, azzal óhatatlanul megidéződik *A Navigátor* (The Navigator. Donald Crisp – Buster Keaton, 1924) című burleszk-klasszikus emléke is.

A „statikusabbnak” tűnő *Jónáshoz képest* az egyaránt sokhelyszínes és sokszereplős *Golyós mese* és *Szindbád, bon voyage!* dinamikailag is közelebb áll a „tisztább” burleszkes fogalmazásmódhoz; mind a két film nagy utazásra – a képzelet sziporkázó szárnyalására – invitálja a közönséget, s egyik sem kínál koherens történetet. A *Golyós mese* egy golyó útját követi a földön és a levegőben, ahogyan az a legkülönfélébb helyeken (és korokon!) süvít keresztül, gurul el vagy pattog át, s mindenhol valami módon beavatkozik az éppen aktuális szituációba. A korábbi Gyulai-filmek közül a *Delfinia* burleszkes üldözésrészletével rokonítható a *Golyós mese*, azzal a fő különbséggel, hogy itt nincs szó tényleges üldözésről, ám a hajszaburleszk dinamikáját átveszi a film, így könnyen az a benyomásunk támadhat, hogy üldözéssort láttunk, holott a szó szoros értelmében mégsem. A *Golyós mese* azzal is csatlakozik a burleszkhez, hogy a golyó váratlan megjelenése módosítja az ok–okozati összefüggéseket: például általa alagút keletkezik a hegyben, melyen vonat zakatol át; a rabló nem tudja lecsapni a járókelőt, mert a golyó kilyukasztja a gazfickó bunkóját; a modell azáltal válik hasonlatossá a róla mintázott „lyukas” szoborhoz, hogy a golyó áthaladása lyukat üt a felsőtestén – és így tovább. A rajzfilm és a burleszk gegjeinek egyik legfőbb jellegzetességéről Hankiss Elemér már idézett tanulmányában olvassuk a következőket, s ez tökéletesen illik a *Golyós mesére* is: „Semmi kétség sem férhet ahhoz, hogy a rajzfilmpoénok gondolkodásunk kauzális szerkezetét támadják a legnagyobb vehemenciával, a legarcátlanabb találékonysággal. Mindent elkövetnek, hogy gondolkodásunk megszokott, beidegződött ok–okozati kapcsolatait kisiklassák, megbontsák, a feje tetejére állítsák.”⁴⁷ A *Szindbád, bon voyage!* álomutazás keretében indítja útnak a főhőst: a címszereplő repülő szőnyegen száll fel, s furcsa találkozások végeérhetetlennek tűnő sora vár rá a „fellegekben”. A látványvilág és a történésfüzér megkomponálásában alapvető szerepet tölt be a rajzfilmburleszk számára oly becses gegtípus, a gravitáció fizikai törvényszerűségeinek felfüggesztése.⁴⁸ Az ágrólszakadt főhős pedig szegről–végről Chaplin Csavargójával hozható rokonságba, illetve Gene Deitch burleszkrajzfilm-sorozata, a Csehszlovákiában készült *Nudnik* (1965–67) ugyancsak hajléktalan címszereplőjével is párhuzamba állítható.⁴⁹ A Gyulai Líviusz egyedi rajzfilmjeinek sorát záró *Az őrangyal* helyzetkomédia és burleszk keverékét dolgozza ki a botcsinálta őrangyal figuráját elővezetve: mennyei hősnőjét hiába vezérli jó szándék, egyszerűen nem bír a gondjaira bízott csemetékkel. A visszatérő gegek részben a gyermekek és az őrangyal mosolyogtató konfrontálódására építenek, részben pedig a hagyományosan légiusnak és anyagtalannak tételezett angyalfigurát testi-fizikai motívumokkal kapcsolják össze – legyen szó arról, hogy a gyerkőcök „repülőgépesdit” játszanak vele, vagy éppen zöld hányással borítják be. Összességében *Az őrangyal* valamivel közelebb áll azokhoz a kilencvenes évekbeli tengerentúli vígjátékokhoz, amelyekben „renitens” gyerekfigurák okoznak (sokszor szó szerint) fejtörést a felnőtteknek,⁵⁰ mint a klasszikus némafilm-burleszkhez.

46 Varga Zoltán: A cethal nemezise. Gyulai Líviusz: Jónás. *Filmvilág*, 2021/3. 9.

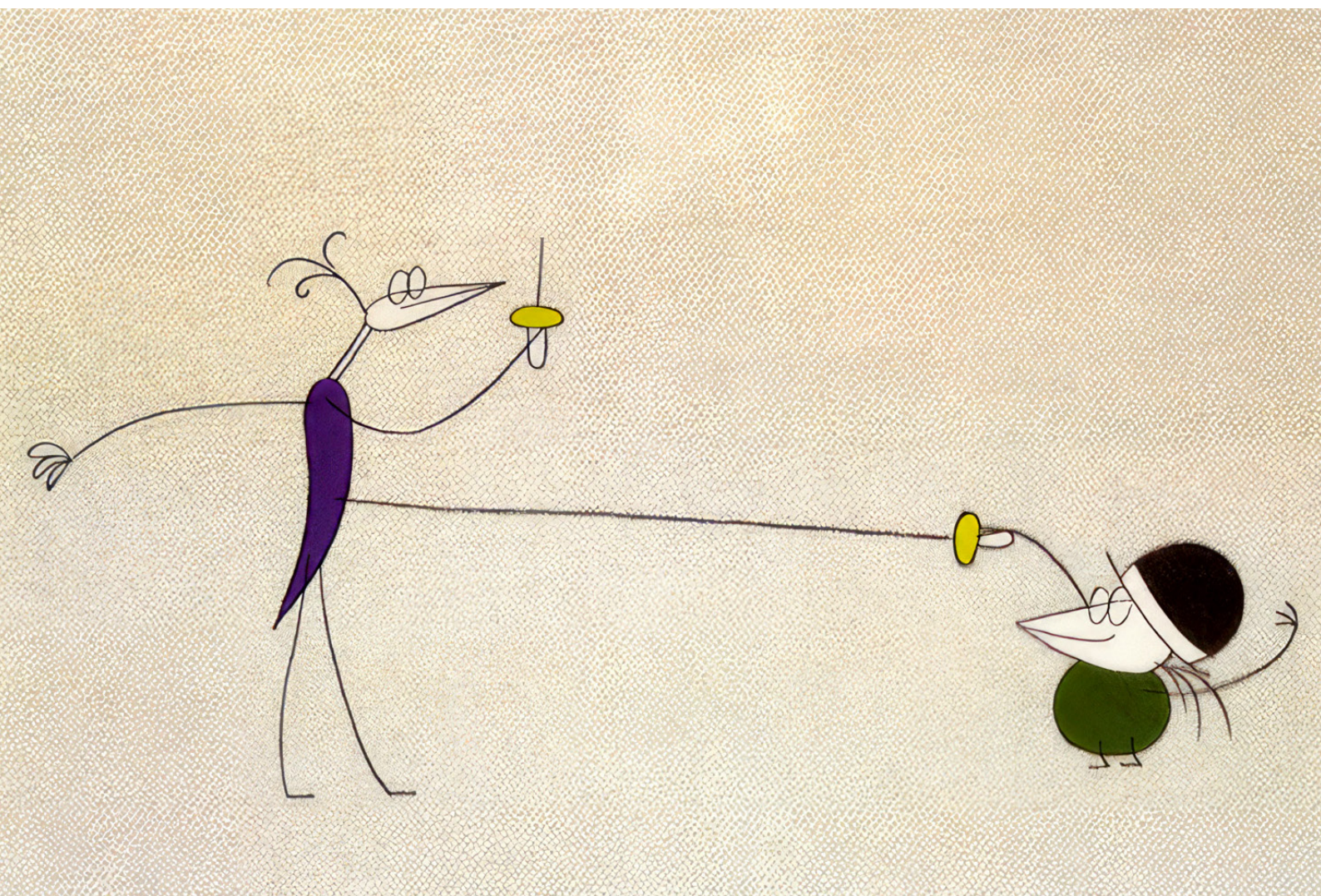
47 Hankiss: i.m. 260.

48 Lásd Varga Zoltán: A gravitáció cselei.

49 Lásd uő: Egy amerikai rajzfilmes Prágában. Gene Deitch (1924–2020). *Filmvilág*, 2020/11. 32–33.

50 A legismertebb vonatkozó tétel nyilvánvalóan a világsikerű *Reszkesetek, betörők!* (Home Alone. Chris Columbus, 1990), a legkülönösebb pedig a *Clifford* (Paul Flaherty, 1994), melynek tizenegy éves címszereplőjét

Gyulai Líviusz rendszerváltás előtt készített két sorozatában, a *Jómadarakban* (1979–80) és a Kecskeméten realizált *Tinti kalandjaiban* (1987–89) jutott a legdominánsabb szerephez a burleszk (a *Jómadarak* társrendezője Cseh András volt, a *Tinti* Szoboszlai Péter és mások – Toró Annamária, Balajthy László, Hernádi Tibor és Király László – jegyzik társrendezőként). Igaz, e hasonlóság mellett adódik releváns különbség is: a *Tinti* közelebb áll a mesei fantáziához és több kulturális-kultúrtörténeti referenciát sorol elő, ezért benne a burleszk komplexebb konstrukció része; a *Jómadarak* viszont Gyulai *par excellence* rajzfilmburleszkjének könnyelhető el, ahol a burleszk a legfőbb komponens. A *Tinti kalandjairól* részletesen írtam *A kecskeméti animációs film* című monográfiámban (nyomatékosítva a széria burleszkvonásait);⁵¹ e helyütt a *Jómadaraknak* szentelek kiemelt figyelmet.



Jómadarak (Gyulai Líviusz – Cseh András, 1979–80)

A *Jómadarak* sűríti a legnyilvánvalóbb módon az alkotó vonzódását a burleszk iránt: csupán két főre komponált rajzfilmburleszkként aposztrofálható. A széria a szereplőkészletet és a vizuális eszközöket tekintve talán valamennyi Gyulai-mozgókép közül a legminimalistább: két

a negyvenegy éves (!) Martin Short formálja meg.

51 Varga Zoltán: *A kecskeméti animációs film*. 180–193.

szereplőjén kívül alig tűnik fel más figura, ők pedig rendre üres háttér előtt mozognak, csak a tárgyak teszik tagoltabbá a képanyagot. A tárgyak közé a vonalak is beleértendők, amelyek sok transzformáción esnek át: a *Jómadarak* ekként szerfelett önreflexív animáció is.

Az egyenként átlagosan négyperces epizódokból álló, tizenhárom részes sorozat főhősei madárfigurák; mindkettő névtelen, de jellegzetes megjelenítésük alapján jól elkülönülnek: az egyik magas és vékony, lila színű; a másik alacsony és tömzsi, ő sötétzöld. A két jómadár tehát első pillantásra is a furcsa párosok nagy komikus tradíciójába illik; egymásétól látványosan különböző (testi) tulajdonságaik nemcsak ellentétbe állíthatók, de ki is egészítik egymást – ez az epizódok dramaturgiájában úgy érvényesül, hogy egyszerre segítői és riválisai egymásnak. Kettősük stilizált változatot kínál Stan és Pan alakjaira, a burleszk legnagyobb komikusduójára, s a jómadarak kapcsolatának együttműködés és ellenségeskedés váltakozásán alapuló dinamikája is a két nagy nevetető viszonyában rejlő kettősséget idézheti.⁵² S még egy sajátos kettősséget érdemes körülírni. Gyulai Líviusz jómadarai egyszerre testesítik meg a csetlő-botló (felnőtt) embert, aki nehezen boldogul a tárgyakkal vagy bizonyos szituációk kihívásaival, továbbá Gyulai gyerekhősök iránti elkötelezettségének afféle „rejtett” manifesztálódását is láthatjuk a főhősökben, amennyiben kurta-furcsa kalandjaikat akár óvodások vagy kisiskolások játékaként is tételezhetjük szimbolikus síkon.

A *Jómadarak* részei többnyire az egyes epizódcímek által is megelőlegezett vagy pontosított egyszerű szituációkra épülnek. Leginkább hétköznapi helyzetekben találkozunk hőseinkkel (például horgászni próbálnak, olvasni szeretnének, játszának vagy cipekednek), csak néhányszor fordul elő, hogy különleges események történnek velük (mesebeli dzsinnel találkoznak, hajótörötté válnak). Ám minden esetben az epizódok cselekményvezetése gegek szériáján alapul, amely nem minden alkalommal vezet el a problémák megoldódásához – az elbeszélő-szerkezet tehát nyomatékosan idézi azokat a (hasonló terjedelmű vagy nem sokkal hosszabb) burleszkszeccceket, amelyek nem igénylik a koherensebb elbeszélői kereteket, hanem „megelégednek” a gegek füzérével. Figyelemre méltó módon a jellemző plánozás is felidézheti a burleszkeket, pontosabban – tágabb értelemben is – a (korai) némafilmeket. Döntően (kis)totálókából áll a látványvilág (még a magasabbik főhős is rendre csak a képmező közepéig ér), s ehhez hozzáadódik a fix beállítások favorizálása, alapvetően egyetlen rögzített nézőpontból látjuk az események zömét. (Az epizódok használnak ugyan vágásokat – és általuk plánváltásokat –, de gyakoriságuk eltörpül a fix totálképekével összevetve; a széria a vágásnál sokkal szívesebben alkalmazza képváltásra az áttolás [*wipe*] eszközét.)

A *Jómadarak* persze egyáltalán nem kelti a statikusság érzetét, s ez természetesen a folyton ide-oda mozgó (akár a láthatatlan plafonon is mászkáló), nagyon is tevékeny címszereplőinek köszönhető, a burleszkből ismerős hősoktól megszokott módon. Bár szinte minden epizódot ez a burleszkes mozgalmasság fémjelez, néhány részben talán a szokásosnál is töményebben érvényesülnek a burleszkszecccek: ilyen az *Olvasni akarok*, a *Cipekedők* vagy a *Száguldó torta*, a *Játszának* pedig még a burleszkvetítésekhez társuló jellegzetes zongorakiséretet is megidézi. A *Légyvadászat* című epizód kapcsán érdemes utalni arra, ahogyan Szalay Károly szembeállította Jacques Tati *Kisvárosi ünnepének* (Jour de fête. 1949) nevezetes méhecskés gegjét⁵³ azzal

52 Vö. Bóna László: Felebohócok. Stan és Pan. *Filmvilág*, 2000/1. 45–49.

53 Lásd Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. 459.

a konfrontációval, amely Rófusz Ferenc Oscar-díjas rajzanimációjában, *A légyben* (1980) látható. Ha a rovar körül kapálózó ember(ek) kerül(nek) fókuszba, burleszkjelenetet kapunk, ha az üldözött légygel kényszerít azonosulásra a mozgókép, akkor burleszkhatásról szó sincs, nem érvényesülhet komikus jelleg.⁵⁴ *A Légyvadászat* úgy tartja meg a szituáció burleszkes komikumát, hogy a legyet lecsapni próbáló figurák hiábavaló – önmaguknak többet ártó – igyekezetére összpontosít. *A Hajótöröttek*-epizódban pedig konkrét burleszk-párhuzamokra is felfigyelhetünk: a főhősök által felfalt kalap és az elropogtatott lemezek kapcsán kinek ne jutna eszébe Chaplin halhatatlan *Aranyláza* (*The Gold Rush*. 1925), benne a cipővacsora közismert képsorával? Animációs asszociációval kecsegtet továbbá az a jelenet, amelyben hőseink a pálmafa tetején csüngő kókuszdiókat próbálják – kevés sikerrel – elérni; ennek gecszeriája Tezuka Osamu szintén hajótörött figurára építő rajzfilmburleszkjét, *A cseppet* (*Shizuku*. 1965) idézheti fel az animációtörténet ismerői számára.

Rövid összegzés: rész és egész kettős kötése

Mint látható a fentiek alapján, a magyar rajzanimáció kapcsolódása a burleszkhez sok tekintetben ambivalensnek mondható. Ha rajzfilm-művészetünket egészében nézzük, a burleszk aránylag kis területet érint csak benne – ha fel is tűnik számos alkotásban, semmiképpen sem uralja úgy a korpuszt, mint az elsődleges vonatkoztatási pontot jelentő amerikai rajzfilmtermés esetében. Ha viszont közelebbi fókuszra választunk – bizonyos életműveket veszünk szemügyre –, akkor a burleszk gazdagabbnak tűnik a magyar rajzfilmben, s úgy találhatjuk, hogy érdemi „dialógus” bontakozott ki a tengerentúlról érkező (élőszereplős és animációs) burleszkminták s azok magyar változatai között. Még további ambivalencia fedezhető fel, ha Nepp József és Ternovszky Béla rajzfilmburleszkjeit Gyulai Líviusz markánsan eltérő műveivel vetjük össze – előbbieket sok tekintetben hasonló munkái szorosabban kapcsolódnak az amerikai rajzfilmburleszk által artikulált kérdéskörökhöz, utóbbi animációi viszont merészebben oldódnak el tőlük.

A rajzfilmburleszknek a magyar animáció egészében szórványos, bizonyos „részegységeiben” (életművekben) viszont telített jelenléte mindazonáltal azt igazolhatja, hogy a magyar film műfajterképén a burleszknek is helye van. Ennek végiggondolása azonban, kivált a bevezetőben említett élőszereplős burleszkek és a rajzfilmes változatok összevetése, másik tanulmány feladata lehetne.

A tanulmány szerzője a Magyar Művészeti Akadémia Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

Bibliográfia

- Adamson, Joe: *Bugs Bunny: Fifty Years and Only One Grey Hare*. London, Pyramid Books, 1990.
- Adamson, Joe: *Suspended Animation*. In *Film Theory and Criticism*. Szerk. Mast, Gerald – Cohen, Marshall. New York – Oxford, Oxford University Press, 1979. 606–616.
- Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Műszaki Könyvkiadó, 2004.
- Bata Norbert: *Bombasiker*. *Filmvilág*, 2011/11. 59–60.
- Bikácsy Gergely: *Idióták a családban*. Chaplin, Keaton, Tati. *Filmvilág*, 1990/6. 16–20.
- Blackledge, Olga: *Erőszak, hajsza és a test konstrukciója az amerikai és szovjet animációs sorozatokban*. Ford. Nagy Ambrus. *Apertúra*, 2012. nyár. URL: <http://apertura.hu/2012/nyar/blackledge-eroszak-hajsza-es-a-test-konstrukcioja-az-amerikai-es-szovjet-animacios-sorozatokban>

54 Szalay Károly: *Komikum, satíra, humor*. 112–113.

- Bóna László: Felebohócok. Stan és Pan. *Filmvilág*, 2000/1. 45–49.
- Böszörményi-Nagy Orsolya: Töredezettség és anarchia. A burleszk és a modernizmus kapcsolata a hatvanas évek magyar filmjében. *Metropolis*, 2014/4. 6–18.
- Feyersinger, Erwin: Diegetikus rövidzáratok: a metalepszis az animációs filmben. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra*, 2012. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/feyersinger-diegetikus-rovidzarlatok-a-metalepszis-az-animacios-filmben/>
- Fülöp József: Az animáció fejlődéstörténete és oktatása. In *Animációs körkép. A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályázati lehetőségei – rövid történeti kitekintéssel*. Szerk. Fülöp József – Kollarik Tamás. Budapest, MMA Kiadó, 2016. 17–35.
- Hankiss Elemér: A „poén” szerkezetéről és funkciójáról. In *Tanulmányok a magyar animációs filmről*. Szerk. Horányi Özséb – Matolcsy György. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1975. 249–311.
- Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György: *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Budapest, Korona Kiadó, 2002.
- Herczeg Zsófi: Animációs visszavágódás sosemvolt bukolikus helyekre. Gyulai Líviusz animációi a neten. *Magyar.film.hu*. URL: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/animacios-visszavagyodas-sosemvolt-bukolikus-helyekre>
- Hernández, María Lorenzo: Az animált kép kettős értelme. Az animáció mint vizuális nyelv paradoxonairól. Ford. Kis Anna. *Enigma* 2008/56. 41–53.
- Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Budapest, Magyar Filmintézet – Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985.
- Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895–1929*. Magyar Filmintézet, 1993.
- Király Jenő: *Frivol múzsa II*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- Macskássy Gyula. Szerk. Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton. Budakeszi, Utisz Grafikai Stúdió, 2013.
- Orosz Anna Ida: Folyamatos jelenidő. Varga Csaba (1945–2012). *Filmvilág*, 2012/9. 12–15.
- Orosz Anna Ida: Jónás. *Alapfilmek*. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/jonas>
- Orosz Anna Ida: Ló a házban. *Alapfilmek*. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/lo-a-hazban>
- Orosz Anna Ida: Suli-buli. *Alapfilmek*. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/suli-buli>
- Orosz István: Szindbád, bon voyage! A rajzfilmes Gyulai Líviuszról. *Filmvilág*, 2021/12. 4–6.
- P. Szűcs Julianna: A karikatúra-látásmód és a magyar animáció. *Filmkultúra*, 1981/5. 68–75.
- Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz. Formatörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas–hetvenes években*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2020.
- Polan, Dana B.: Brecht és az önreflexív film politikája. Ford. Buglya Zsófia. *Metropolis*, 2007/3. 26–36.
- Robinson, David: Vígjátékok. Ford. Bodnár Dániel és mások. In *Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Nowell-Smith, Geoffrey. Budapest, Glória Kiadó, 1998. 80–89.
- Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1972.
- Szalay Károly, *Komikum, szatíra, humor*. Budapest, Kossuth, 1983.
- Szilágyi Erzsébet: A némafilm legjelentősebb műfaja: a burleszk. *Filmtett*. URL: <https://filmtett.ro/cikk/a-nemafilm-legjelentosebb-mufaja-a-burleszk>
- Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus Kiadó, 2007.
- Varga Zoltán: Áldott átkozottak. Sam Raimi démonai és szuperhősei. *Filmvilág*, 2019/8. 34–38.
- Varga Zoltán: Beszéd helyett. A zörej kiemelt szerepe az animációs filmben. *Apertúra*, 2011. ősz. URL: https://www.apertura.hu/2011/osz/varga_beszed_helyett_a_zorej_kiemelt_szerepe_az_animacios_filmben/
- Varga Zoltán: Burleszk és animáció. *Café Babel*, 2011/2. 35–42.
- Varga Zoltán: A cethal nemezise. Gyulai Líviusz: Jónás. *Filmvilág*, 2021/3. pp. 8–9.
- Varga Zoltán: Egy amerikai rajzfilmes Prágában. Gene Deitch (1924–2020). *Filmvilág*, 2020/11. 32–33.
- Varga Zoltán: Elvitte a cica a nyelved? A burleszk öröksége az animációs filmben: 4. Vizuális szójátékok. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3232/elvitte-a-cica-a-nyelved-a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-4-vizualis-szojatekok>
- Varga Zoltán: A gravitáció cselei. A burleszk öröksége az animációs filmben: 3. A gravitáció szerepe az animációban. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3229/a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-3-a-gravitacio-szerepe-az-animacioban>
- Varga Zoltán: *A kecskeméti animációs film*. Budapest, MMA Kiadó, 2019.
- Varga Zoltán: *Macska–egér játékok*. Ternovszky Béla animációs filmjei. Budapest, MMA Kiadó, 2022.
- Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti közelítések*. Szeged, Pompeji, 2016.
- Varga Zoltán: Mechanizált mesehősök. A burleszk öröksége az animációs filmben: 2. A komikus

gépiesség az animációban. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3228/a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-2-a-komikus-gepiesseg-az-animacioban>

Varga Zoltán: Mi a rajzfilm, doki? Chuck Jones életműve. *Filmvilág*, 2017/3. 30–33.

Varga Zoltán: Nincs megállás. A burleszk öröksége az animációs filmben: 1. Az animációs hajszaburleszk. *Filmtett*. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3227/a-burleszk-oroksege-az-animacios-filmben-1-az-animacios-hajszaburleszk>

Varga Zoltán: A nyelvöltögető prágai szürrealista. Jan Švankmajer-portré 1. rész. *Filmvilág*, 2018/12. 4–7.

Varga Zoltán: Túl a labirintuson. Cakó Ferenc animációi. *Filmvilág* 2021/8. 8–11.

Vimenet, Pascal: Jan Švankmajer labirintusai. Ford. Fáber András. *Filmvilág*, 1990/6. 27–28.

Filmográfia

Aranyláz (The Gold Rush. Charles Chaplin, 1925)

*Auguszt*a (Varga Csaba és mások, 1980–86)

Autótortúra (Cakó Ferenc, 1982)

Bimbo's Initiation (Dave Fleischer, 1931)

Bombasiker (Silent Movie. Mel Brooks, 1976)

The Cat Concerto (William Hanna – Joseph Barbera, 1947)

A ceruza és a radír (Macskássy Gyula, 1960)

Cirkusz (The Circus. Charles Chaplin, 1928)

Clifford (Paul Flaherty, 1994)

The Clock Cleaners (Ben Sharpsteen, 1937)

A csepp (Shizuku. Tezuka Osamu, 1965)

Delfinia, az én világom (Gyulai Líviusz – Lisziák Elek, 1976)

De Ronch kapitány naplója (Gyulai Líviusz, 2007)

A Dream Walking (Dave Fleischer, 1934)

Duck Amuck (Chuck Jones, 1953)

Egér és oroszlán (Macskássy Gyula, 1955)

Egészséges erotika (Tímár Péter, 1986)

Az én kis városom (Gyulai Líviusz, 2002)

Főiskola (College. James W. Horne, 1927)

A Generális (The General. Clyde Bruckman – Buster Keaton, 1926)

Golyós mese (Gyulai Líviusz, 1999)

Gonosz halott 2 – Halott vagy hajnalra (Evil Dead II – Dead by Dawn. Sam Raimi, 1987)

Gusztáv (Dargay Attila, Nepp József, Jankovics Marcell és mások, 1964–68; Jankovics Marcell,

Ternovszky Béla és mások, 1975–77)

Gyerekbetegségek (Kardos Ferenc – Rózsa János, 1965)

Hajrá, mozdony! (Dargay Attila, 1972)

Hockey Homicide (Jack Kinney – Ben Sharpsteen, 1945)

Hogyan lehet megijeszteni egy oroszlánt? (Tóth Pál, 1980)

Hulot' ur nyaral (Les vacances de Monsieur Hulot. Jacques Tati, 1953)

Ifjabb Sherlock detektív (Sherlock Jr. Buster Keaton, 1924)

Ismeri a szandi mandit? (Gyarmathy Lívia, 1969)

Jómadarak (Gyulai Líviusz – Cseh András, 1979–80)

Jónás (Gyulai Líviusz, 1997)

Karácsonyi meglepetés (Kovács István, 1975)

Kedd (Novák Márk, 1963)

King Size Canary (Tex Avery, 1947)

Kisvárosi ünnep (Jour de fête. Jacques Tati, 1949)

Könny nem marad szárazon, avagy Gertrúd, a nevelőnő (Gyulai Líviusz, 2003)

A lakás (Byt. Jan Švankmajer, 1969)

Leo és Fred (Tóth Pál, 1984–86; Weisz Béla, 1993)

A légy (Rófusz Ferenc, 1980)

Ló a házban (Csonka György, 1975)

Lúdas Matyi (Dargay Attila, 1977)

Macskafogó (Ternovszky Béla, 1986)

Megalkuvó macskák (Nepp József, 1979)

Mice Follies (William Hanna és Joseph Barbera, 1954)

Mindennek van határa (Ternovszky Béla, 1975)
Modern edzés módszerek (Ternovszky Béla, 1970)
A Navigátor (The Navigator. Donald Crisp – Buster Keaton, 1924)
No, megállj csak! (Nu, págágyi! Vjacseszlav Mihajlovics Kotyjonocskin és mások, 1969–86)
Nudnik (Gene Deitch, 1965–67)
Öreg és fiatal (Macskássy Gyula, 1969)
Öt perc gyilkosság (Nepp József, 1966)
Az őrangyal (Gyulai Líviusz, 2009)
Párbaj (Macskássy Gyula, 1960)
Pepe Le Pew (Chuck Jones, 1945–62)
Peti (Macskássy Gyula és mások, 1962–67)
The Pink Phink (Friz Freleng, 1964)
A piros pöttyös labda (Csermák Tibor, 1961)
The Rabbit of Seville (Chuck Jones, 1950)
Randevú (Cakó Ferenc, 2004)
Reszketések, betörők! (Home Alone. Chris Columbus, 1990)
Régi idők focija (Sándor Pál, 1973)
Sebaj, Tóbiás (Cakó Ferenc, 1982–85)
Shanks (William Castle, 1974)
Suli-buli (Varsányi Ferenc, 1982)
Szaffi (Dargay Attila, 1985)
Szenvedély (Nepp József, 1961)
Szindbád, bon voyage! (Gyulai Líviusz, 2000)
A texasi láncfűrész mészárlás (The Texas Chainsaw Massacre. Tobe Hooper, 1974)
Tinti kalandjai (Gyulai Líviusz, Szoboszlai Péter és mások, 1987–89)
Tom & Jerry (William Hanna, Joseph Barbera és mások, 1940–68)
Új lakók (Gyulai Líviusz, 1977)
A Yeti dala (Nepp József, 1970)
Zénó (Cakó Ferenc, 1985–88)
Zimmer Feri (Tímár Péter, 1998)

MICHAŁ BOBROWSKI

Felforgató gépezet: A barkácsolás módszere Julian Antonisz műveiben

[SZERZŐ]

Michał Bobrowski (1981) 2010-ben a krakkói Jagelló Egyetemen szerzett PhD-fokozatot filmtudományból. Az *Akira Kurosawa: The Artist of the Borderlands* című könyv szerzője. Jelenleg a krakkói Jagelló Egyetem bölcsészettudományi karán tanít. A stop-motion animációnak szentelt, Szlovéniában és Lengyelországban tartott StopTrik Nemzetközi Filmfesztivál programigazgatója. Kurátor, kulturális aktivista és több mint harminc cikk szerzője a klasszikus japán filmről, az amerikai filmről és az animációról. 2016-ban a társszerkesztésében jelent meg az *Obsession. Perversion. Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation* című monográfia.

[absztrakt]

A tanulmány Julian Antonisz Antoniszczak, az extravagáns művész, képzett feltaláló és a krakkói Animációs Filmstúdióhoz kötődő kísérleti filmes életművére fókuszál. Bár Antonisz műveit ritkán vetítik nemzetközi fesztiválokon, a lengyel animációs film rajongói körében nagy elismerést váltott ki, főleg a 35 mm-es filmszalagra rajzolt, festett, karcolt, égetett vagy fametszetként készült, furcsa, „kamera nélküli filmjeinek” alkotójaként. Erőteljes vizuális kísérletezései olyan nemzetközileg elismert avantgárd filmesekkel állítják rokonságba, mint Norman McLaren, Stan Brakhage vagy Len Lye, ám ezekhez a művészekhez képest Antonisz munkája sokkal kevésbé tűnik hermetikusnak és exkluzívnak. A rendező nagy népszerűsége tett szert a lengyel nézők körében, mivel képes volt összeegyeztetni a film médiumának experimentális megközelítését a szocialista valóság abszurd kigúnyolásával, a vonzó primitivizmussal és az őrült burleszkkal. Jellemző, hogy Antonisz radikális, a „barkácsolás” filozófiája iránti elkötelezettségén nyugvó művészi módszere, anarchista humorérzéke, valamint a tekintélyekkel és a hivatalos doktrínákkal szembeni természetes bizalmatlansága a 80-as években a lengyel punk mozgalom kultikus alakjává tette őt. Filmtörténeti nézőpontból az ideológiai uralom idején Antonisznak a művészi függetlenségre való törekvése a lengyel disszidens művészet tágabb kontextusában olyan példának tekinthető, amely a kommunista rezsim elmúlt két évtizedében a gerillamódszereket kombinálta felforgató üzenetekkel.



[abstract]

The paper is dedicated to Julian Antonisz Antoniszczak, an extravagant artist, skilled inventor and an experimental filmmaker affiliated with The Animated Film Studio in Krakow (Poland). Although Antonisz' works are rarely screened on international festivals, he remains very well remembered by Polish animation aficionados, mostly as the author of oddball 'noncamera' films drawn, painted, scratched, burned or woodcut printed directly on 35 mm tape. His strong inclination towards visual experiment makes him akin to internationally acclaimed avantgarde filmmakers such as Norman McLaren, Stan Brakhage or Len Lye. Yet, in comparison to these artists, Antonisz' output appears as far less hermetic and exclusive. The director won a significant popularity among Polish viewers thanks to his ability to reconcile an experimental approach to film medium with absurd mockery of socialist reality, appealing primitivism and insane burlesque. It strikes as characteristic that Antonisz' artistic method based on radical dedication to 'do it yourself' philosophy, his anarchistic sense of humour as well as natural distrust of authorities and mainstream doctrines made him a cult artist for Polish punk movement vital in 1980s. From the perspective of film historian Antonisz' pursuit for artistic independence in times of ideological hegemony may be regarded as an exemplification of the wider context of Polish dissident art which over the last two decades of the communist regime combined guerilla methods with subversive messages.

1984-ben a *Lengyel Filmkrónika* (Polska Kronika Filmowa. PKF. 1944–1994), azaz a heti propagandahíradó, melyet a kommunista kormányzat arra használt, hogy a lengyel mozilátogatókkal kommunikáljon, két és fél percet szentelt az extravagáns filmkészítőnek és feltalálónak, Julian Józef „Antonisz” Antoniszczaknak. Antonisz sok lengyel néző számára furcsa, „kamera nélküli” filmjeiről volt ismert, melyeket közvetlenül a 35 mm-es filmszalagra rajzolt, festett, karcolt, égetett, vagy e filmek fametszetek lenyomataiként készültek. A filmtörténezs számára ezek az archív felvételek érdekesnek, sőt inspirálóknak bizonyulhatnak, mivel különös példáját testesítik meg annak a roppant sajátos nyilvánosság szférájában működő ellentétes diskurzusnak, melyet szigorúan ellenőriztek és szabályoztak, melyet ugyanakkor a belső feszültségek és polémiák folyamatosan vitára készítettek és dinamizáltak. Mire a PKF 84/27-es száma¹ megjelent, Antonisz már hat epizódot fejezett be a *Lengyel Filmkrónika* paródiáiból. Ez a felforgató és meglepően független „csináld magad”-projekt, melyet vakmerően *Lengyel Kamera Nélküli Krónika*nak nevezett (Polska Kronika Non-camerowa. melynek tizenkét epizódja 1981 és 1987 között készült), a kézműves animáció korlátozott kifejezési eszközeinek felhasználásával a politikai apparátus audiovizuális nyelvét aleatorikus karneválként fordította ki.

Képzeljük bele magunkat a szükségállapot bevezetése utáni Lengyel Népköztársaság átlagpolgárának helyzetébe 1984-ben, aki időnként moziba jár, így jól ismeri a hivatalos híradók poétikáját. Az átlagpolgáréba, aki nemrég láthatta Antonisz egyik nem szokványos gúnyolódását a kései szocialista realizmusról, és aki hirtelen azzal szembesül, hogy ez a kettő most egy furcsa együttállásban² összetalálkozik (a PKF híradó 84/27-es száma részleteket tartalmazott Antonisz filmjeiből). A *Kamera Nélküli Krónika* jellegzetesen lüktető főcímét, melyet a szocialista propaganda hurráoptimizmusát kigúnyoló örülten vidám zenei téma kísér, a *Lengyel Filmkrónika* kamerájának lencséje és mikrofonja által megtestesített Nagy Testvér szeméi és fülei szállják meg. Van valami perverz a „film a filmben” szituáció ebben a konkrét esetben. Az 1984-es nézővel együtt nekünk is lehetőségünk van megfigyelni, ahogyan az uralkodó ideológia hangját reprezentáló hivatalos csatorna a saját torz reflexióját közvetíti, annak érdekében, hogy az önironia ismerős regiszterének alkalmazásával magyarázza a látottakat. A diskurzus megszállásának a folyamatát figyelhetjük meg, kísérletet a felforgató tartalom megszelídítésére, bekebelezésére, asszimilálására. Ám kisvártatva örömmel láthatjuk, hogy Antonisz kész részt venni a játékban. A művész készségesen alkalmazza az udvari bolond stratégiáját annak érdekében, hogy lefegyverezze a közvetítés valamennyi szemantikai rétegét átítató mindenható ideológiát.

A *Krónika* legismertebb narrátorának, Jerzy Rosołowski-nak a rövid bevezető szavai után (mely a *Kamera Nélküli Krónika*t nyájasan „konkurenciaként” említi), a hangot maga a művész veszi át. Úgy tűnik, az ártalmatlan különc megtévesztő címkéje mögé rejtőzve Antonisz eléggé

1 Az Antonisz műveit bemutató szám a *Lengyel Filmkrónika* modellszerkezetére épült. Hat egységet tartalmazott: két kötelező propagandahírt a lengyel ipar sikeréről (egyik jelenet a tarnobrzezi kénbánya dicséretéről), illetve a szocialista országok közötti barátságáról (a lengyel és a kelet-német fiatalok találkozájáról); két kritikai részt, amelynek az volt a célja, hogy az objektivitás érzetét keltse (zoknigyártás elégtelensége Aleksandrów Łódzki-ban és a rossz vállalatirányítás esete Pińczów városában), illetve két szórakoztató elemet (egy részletet az opolei popzenei fesztiválról és az Antonisznak szentelt *A nem konvencionális művész / Artysta niekonwencjonalny* című részt). Ez a formula biztosította a híradók tényleges népszerűségét a nézők körében, akik általában az igazi vonzalom és a bizalmatlan, a „mindannyian tudjuk, hogy ez csak egy színjáték” hozzáállás keverékével fordultak feléjük (Cieśliński 2006).

2 A teljes moziprogram tartalmazott egy kötelező *Lengyel Filmkrónika* számot, egy rövidfilmet (ez gyakran animációs film volt) és egy nagyjátékfilmet. Antonisz munkáit többnyire a nagyobb városokban vetítették.

kényelmesen érzi magát ebben a kétértelmű helyzetben. Hangjának szarkasztikusan tréfás tónusával mintegy hálát ad a szocialista rendszer gazdasági hiányosságaiért, melyet ösztönző művészi tényezőként ragad meg. „A nehéz körülmények előkészítik és lehetővé teszik új technikák megjelenését – mondja –, én nem tudnék Nyugaton élni, egyszerűen belehalnék a kreatív beteljesülés lehetőségének hiányába. Odakint mindent meg lehet venni a boltban, nincs szükség házilag barkácsolt autókra vagy traktorokra”. Antonisz hangalámondásos kommentárját a stúdiójában készült felvételek illusztrálják. A maga által épített számos technikai találmánytól körülvéve a művész a B-kategóriás sci-fi filmekből ismert „őrült” tudós típusára emlékeztet.



Lengyel Filmkrónika No. 9. (1985)

Antonisz, akit Marcin Giżycki a krakkói Animációs Film Stúdió körül összesereglett filmkészítők legszínesebb egyéniségeként ír le (Giżycki és Zmudziński 2008:64), sokoldalú alkotó, kísérleti filmes, zenész, képzőművész és ügyes feltaláló volt, aki nem tett különbséget művészet és technológia között, és aki közömbösen elutasított mindent, ami professzionálisnak számít a

filmkészítésben. Életteli művészi személyisége messze kiemelte őt a kommunista Lengyelország szürke és komor valóságából, de munkái mégis magukon hordozzák ennek a korszaknak az egyes jellegzetességeit. Kornai János széles körben elterjedt kifejezését használva (Kornai 1980), a hiánygazdaság arra kényszerítette a Varsói Szerződés országaiban élő embereket, hogy úgy viselkedjenek, mint a két népszerű karakter a *Kétkézesek* (Pat a Mat) című csehszlovák bábfilmsorozatban (melynek címe eredetileg *A je to...!* [magyarul kb.: Na, megcsináltuk! – a ford.] volt), akik technikai leleményességükről adnak tanúbizonyságot a hatóságilag értékesített árucikkek újbóli felhasználásában, újrahaznosításában vagy helyettesítésében. A barkácsolás elvének megfelelő „know-how” kifejlesztése nem választható életstílus volt, hanem gyakorlati szükségszerűség kérdése. Ezek a kemény körülmények virágoztatták fel Antonisz művészetét. Szellemes kommentárja a *Krónikában* lényegében őszinte volt, a rendező tökéletesen tisztában volt azzal, hogy művei az állandó hiány állapotát minden kétséget kizáróan az előnyükre fordították, és művészként szoros kapcsolatban maradt a tekintélyelvű ország valóságával, ahogyan a *Kamera Nélküli Krónika* is elválaszthatatlanul összekapcsolódott a *Lengyel Filmkrónikával*.

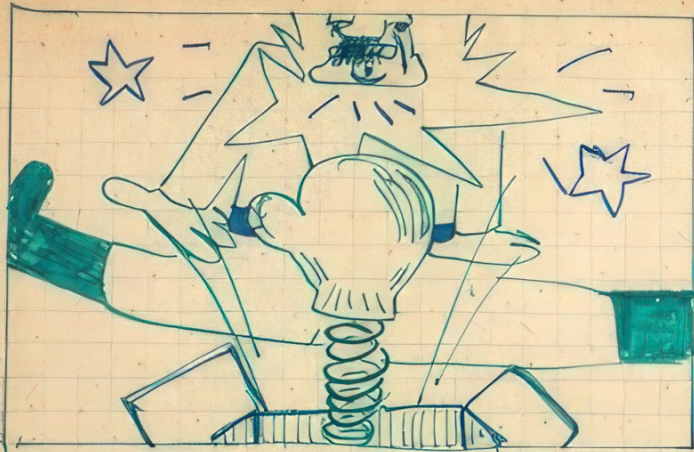
Bahtyini inspirációk

Amikor Antoniszról írunk a nemzetközi olvasók számára, egy kolosszális aránytalanságot kell figyelembe vennünk műveinek lengyelországi és külföldi recepciója terén. Bár Antonisz filmjei a szerző élete során jelentős sikereket értek el az európai fesztiválokon (különösen Oberhausenben³), manapság ritkán vetítik azokat Lengyelországon kívül. Antonisz teljesítménye sajnálatos módon szinte kizárólag a szakértők szűk csoportja előtt ismert a közvetlenül a filmszalagon történő animációkészítés műfajában, és az animáció megszállottjainak nemzetközi köre gyakorlatilag elfelejtette.⁴ Másrészt azonban Antonisz művészi perszónáját a lengyel animációs iskola legendás fenegyerekének aurája vette körül Lengyelországban, és nagyra becsülték azért a képességéért, hogy a film kísérleti megközelítését a szocialista valóság abszurd kigúnyolásával, bájos primitivizmussal és örült burleszkkal egyeztette össze. Filmjei sohasem veszítették el megbecsülésüket, magasra taksálták életében is, és a művész 1987-ben bekövetkezett halála után is. Antonisz művészi módszere a barkácsolás filozófiája iránti radikális elköteleződésén és anarchista humorán alapult, csakúgy, mint veleszületett bizalmatlansága a hatóságok és a hivatalos doktrínák iránt, amit nagyra értékelték az 1980-as évekbeli Lengyelországban különösen élénk punk mozgalommal azonosuló fiatalok.

A következő évtizedben Antonisz státusza kultikus figuraként szilárdult meg. Filmjei agyonmásolt VHS-kazettákon terjedtek, gyakran földalatti, „nem hivatalos” éjszakai vetítéseken mutatták be azokat klubokban és bárokban. Az új évezredben tovább fokozódott az érdeklődés Antonisz és filmjei iránt, különösen a *Hogyan működik a tacszó?* (Jak działa jamniczek. 1971) aratott nagy sikert az online videocsatornákon.

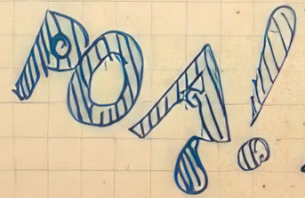
3 Antonisz különleges kapcsolatot ápol az Oberhauseni Fesztivállal, ahol filmjei gyakran kaptak díjat. Az 1984. évi nagydíjat a *Kamera Nélküli Krónika* hatodik részének ítelték oda, amely tartalmazott egy *Weg zum Nachbarn* című, magának a fesztiválnak szentelt jelenetet. Az Oberhauseni Fesztivál megjelenik Antonisz nyugat-németországi utazásáról szóló, *Oberhausen, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Hannover, avagy kamera nélküli riport a Német Szövetségi Köztársaságról* (Oberhausen, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Hannover, Hamburg, czyli non-camerowy reportaż po Republice Federalnej Niemiec. 1985) című animációs riportfilmjében is.

4 A kevés kivételek egyike a retrospektív *Kamera nélküli lázadás – Julian „Antonisz” Antoniszczak* című kiállítás volt az „Animarchia Retrospektív” részeként a 26. Animafesten Zágrábban (2016. június 6–11).

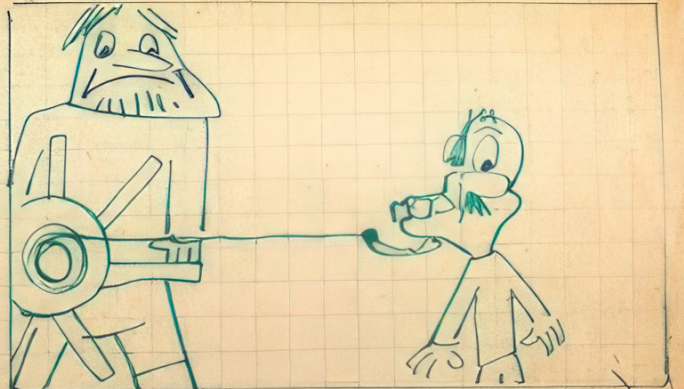
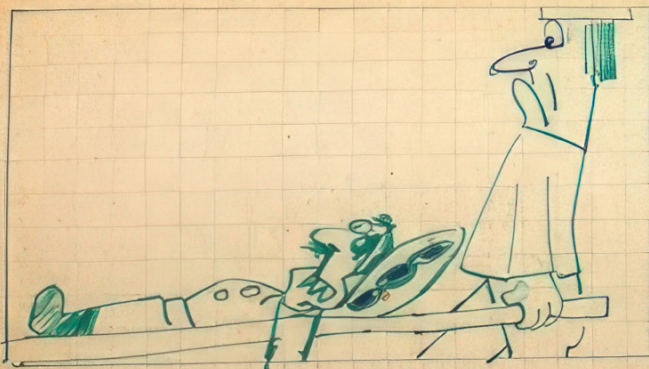


RAA!

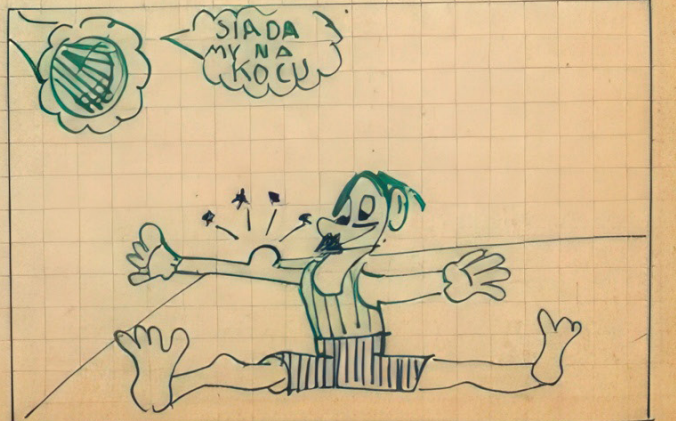
ROA!



COS MI
SCEKA SIE
SKRSZIWILA
OJ!!!!



JESTEM
ZDROWY I
MOGE UPRA-
WIAC
GIMNASTYKE
!! he



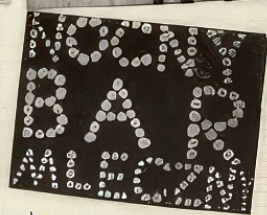
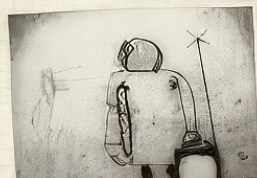
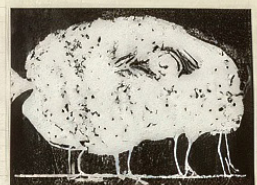
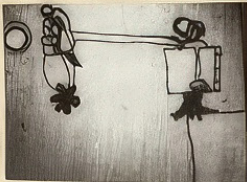
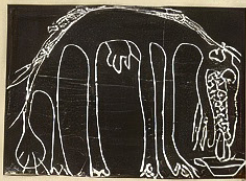
SIADA
MY NA
KOCU

A professzionális filmkurátorok és a filmkultúra támogatói ügyesen felgyorsították Antonisz rövidfilmjeinek a filmkedvelők körében tapasztalható spontán népszerűségét. Különösen az utóbbi években a filmrendező neve események egész sorát hirdető plakátokon jelent meg, az olyan nagyszabású vállalkozásoktól kezdve, mint amilyen a mind a harminchat filmjét bemutató retrospektív vetítés volt 2007-ben Lengyelország egyik legnagyobb filmfesztiválján, az Era Nowe Horizontyn, egészen az olyan helyi, meghitt vetítéseikig a foglalt házakban, mint amelyet a független forgalmazó, az Animation Across Borders szervezett. Meg kell említeni a művész lányainak, Malwina és Sabina Antoniszczaknak az elhivatottságát is, hogy megőrizzék apjuk életművének emlékét a lengyel filmbarátok és művészetkedvelők körében. Erőfeszítéseiknek köszönhetően Antonisz legtöbb filmjét digitalizálták, találmányainak és feljegyzéseinek nagy gyűjteményét lelkiismeretesen katalogizálták. 2013-ban ez a gyűjtemény lett az alapja az *Antonisz: A technológia számomra a művészet egy formája* című, a varsói Zachęta Nemzeti Művészeti Galériában és a krakkói Nemzeti Múzeumban tartott nagy kiállításnak, melynek kurátora Joanna Kordjak-Piotrowska volt. Az eseményt kiegészítette egy gyönyörű nyomtatott katalógus, továbbá Antonisz rajzsorozatainak és képregényeinek egy kötete, amely olyan kincseket tartalmaz, mint a *Hitler kalandjai* (Przygody Hitlera) című gyermekkori történetét, melyben a Führet a Prérifarkashoz hasonlóan [a *Kengyelfutó Gyalogkakukk* című rajzfilmsorozatban a címszereplő állandó ellenfele – a ford.] egymás után érik a balesetek, vagy egy képes forgatókönyvet a soha el nem készült *Dörgések* (Pieruny) című filmhez, amelyben a sziléziai bányászok a föld középpontján át egyenesen Ausztráliába fúrnak alagutat.

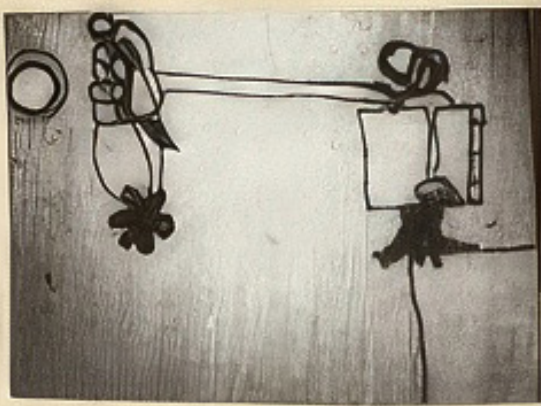
Az antoniszi életmű hazai és nemzetközi fogadtatása közötti aránytalanság a kritikai és a tudományos szakirodalomból egyaránt kiviláglik. Az angol nyelvű animációtörténeti könyvek szerzői bizonyosan nem tekintik Antonisz filmjeit azon lengyel animációs kánon részének, amely nagy elismerésre tett szert a nemzetközi kritikusok és tudósok körében. Közülük egyet felütve, tünetértékű, hogy Giannalberto Bendazzi *Animation: A World History* című könyvének második kötete huszonnégy oldalas fejezetet szentel a lengyel animáció 1960 és 1991 közötti időszakának, de Antonisz neve csak egy lábjegyzetben szereplő rövid szövegben jelenik meg ezzel a megjegyzéssel: „Egyértelműsítés szükséges a kutatók számára” [a szerző itt arra utal, hogy két Antoniszczak volt, Julian és testvére, Ryszard – a szerk.] (Bendazzi 2016: 245). Az egyetlen jelentős angol nyelvű kiadvány a témában az *Antonisz: A technológia számomra a művészet egy formája* című kiadvány fordítása (Kordjak Piotrowska és Homely 2013), mely nemcsak művészeti könyvként értékes, amely tele van a kiállításon bemutatott műtárgyak (főleg Antonisz találmányainak és kéziratos feljegyzéseinek) nagyméretű másolataival és részletes leírásaival, hanem tudományos forrásként is releváns.

Az említett tanulmánykötet közreműködői, mindannyian elismert lengyel filmkritikusok és művészeti teoretikusok, Antonisz munkásságának különféle aspektusait vizsgálják. Különösen figyelemre méltóak a művész életművét feltáró azon új szempontok, melyeket Joanna Kordjak-Piotrowskának az úgynevezett „Ötletkönyvek”-ről (arról a sok mappáról és jegyzetfüzetről, melyet Antonisz jegyzetei, vázlatai és kivágott kollázsai töltenek meg) szóló elemzéseiben találunk, továbbá Łukasz Wojtyszko megjegyzései a rendező filmjeinek nyelvészeti rétegeiről. Sajnálatos módon a könyv csak kevés példányszámban jelent meg, így jelenleg gyakorlatilag lehetetlen beszerezni.

efekty z pantografu animacyjnego



efekty pantografu kinowej



Az Ötletkönyvek lapjai a Fóbia című filmhez. Forrás: <https://artsandculture.google.com>

Egy másik értékes tudományos publikáció a témában Ewa Borysiewicz Antonisz filmjeinek politikai vonatkozásaira fókuszáló monográfiája (2013). Azon stratégiákat elemezve, melyeknek révén a rendező aláásta a tekintélyelvű hatalomnak az uralkodó diskurzusban tükröződő hatalmát, Borysiewicz arra helyezi a hangsúlyt, hogy Antonisz a médium impressziókon alapuló felfogása miatt tudatosan utasította el a film klasszikus narratív megközelítését. „Az impresszió alapuló film sokkal jobban ellenáll a hegemonikus viszonyok fenntartását célzó törekvéseknek” (Borysiewicz 2013:73). Borysiewicz mind ebben a könyvben, mind pedig a fent említett tanulmánykötetben megjelent tanulmányában gyakran hivatkozik a karnevál Mihail Bahtyin által megfogalmazott koncepciójára. A bahtyini kontextus feltétlenül releváns, mivel művészi vállalkozásaiban Antonisz a redukálatlan, kétértelmű nevetés termékeny ellenkultúráját valósította meg, amely lebontja az intézményesített hierarchiákat és azok elnyomó, homofonikus narratíváját.

Az Antonisz kamera nélküli animációit betöltő abszurd karneváli hangulat az engedetlen egyén spontán reakciójának tűnik a hivatalos doktrína szimbolikus erőszakával szemben. A szerző karnevalisztikus elterelő hadművelete kiválóan megfigyelhető a *Kamera Nélküli Krónikában*. A teljes abszurditás védőpajzsa mögül a művész az uralkodó diskurzus lényegéig hatolt, és az elvárt idealizálást, laposságot és pátoszt zajok, popzene, pszichedelikus hangalámondásos kommentárfoszlányok kakofóniájával váltotta fel, melyek lazán függték össze a vibráló formák és színek mozgó anarchiájával.

Sűrűn idézett mondatában – mely mellesleg a *Lengyel Filmkrónika* és az antoniszi paródiák közötti kapcsolat pontos leírásaként is szolgálhat – Bahtyin kijelenti:

Előzőleg már beszéltünk a karneváli kép szerkezetének sajátosságairól: az a törekvés jellemzi, hogy átfogja és egyesítse a formálódás mindkét pólusát, avagy az antitézis mindkét tagját, a születést és halált, a fiatalságot és az öregséget, a fentet és a lentet, az arcot és az altestet, a dicsőítést és a szidalmazást, az állítást és a tagadást, a tragikust és a komikust stb., miközben a kártyafigurák elhelyezkedésének megfelelően a kettős kép felső pólusa az alsóban tükröződik. A következőképpen lehet mindezt kifejezni: az ellentétek találkoznak egymással, nézik egymást, tükröződnek egymásban, ismerik és megértik egymást. (Bahtyin 1984:176. [Magyarul: Bahtyin 2001:221])

Antonisz összetett és sokdimenziós művészeti teljesítménye esetében a széles intellektuális perspektíva nyitottsága a *coincidentia oppositorum* elvére bizonyára sokkal hatékonyabb tud lenni a klasszikus, arisztotelészi binaritásnál.

Amint arra Kordjak-Piotrowska rámutat, Antonisz filmjeit és rajzait alapvetően ambivalens, hibrid lények népesítik be, ami hozzátartozik „a Mihail Bahtyin által feltárt groteszk nyelv repertoárjához, ahol a test az átalakulás állapotában, az állat, a növény, a gép és az ember »köztességének« fázisában kerül bemutatásra” (Kordjak-Piotrowska 2013:16). Ez az éleslátó megfigyelés kiterjeszhető Antonisz oeuvre-jének más, nondiegetikus aspektusaira is, ahol az eredeti és a másolat általában egymással szembenálló kategóriáit elválasztó határvonalak olyan bizonytalanok, mint a művészet létrehozására alkalmas eszköz és maga a műalkotás közötti különbség, vagy az élettelen technológia és a biológiai élet közötti határok. A következőkben az ellentétes kártyalap-figuráknak erre a három párjára (eredeti / másolat, technológia / művészet, technológia / élet) reflektálok. A szöveget további megjegyzések zárják Julian Antoniszczak életművének politikai tendenciáival kapcsolatban.

Eredeti – másolat, avagy a sokszorosítás átka

Antonisz művészeti pályafutása látványosan oszlik két fő fejezetre. A fordulópont az 1977-es *Kamera nélküli kiállítás* nyilatkozatához köthető, amikor a filmkészítő kinyilvánította művészeti programját a fényképnek a filmkészítés folyamatából való teljes kizárásáról, hogy közvetlenül a filmszalagon hozza létre az animációt. Pályafutásának első évtizedében a művész különféle technikákkal kísérletezett, és a különféle kifejezési eszközök egyike a közvetlenül a filmszalagon való animálás volt. Kivívott különutas státusza a lengyel animációs iskola szerzői között nem azt jelenti, hogy néhány tapasztaltabb kollégája ne hatott volna rá. Antonisz korai filmjeinek technikai kísérletezései olyan művészek nyomdokait követik, akik az 1950-es évek végén felfedezték a film és a képzőművészet között elhelyezkedő területeket. Antonisz elődei között szükséges megemlíteni Andrzej Pawłowskiinak, a *Mozgásformák* (Kineformy. 1957) szerzőjének nevét, amelyben a szerző a kifejezetten erre a célra tervezett vetítógépnek köszönhetően nehezen meghatározható formák és színek absztrakt balettjét hozta létre élőszereplős felvételekből. Adriana Prodeus említi ebben az összefüggésben a Mieczysław Waśkowski által végzett kísérleteket, akinek *Alvajárók* (Somnambulicy. 1958, Tadeusz Kantorral való együttműködésben) című rövidfilmjét az informel művészet ihlette. Ez a film üvegfelületre öntött színes, folyékony festékek amorf foltjaiból állt (Prodeus 2013:43).



Mozgásformák (Andrzej Pawłowski, 1957)

Antonisz korai műveire a legnagyobb és legközvetlenebb hatást kétségtelenül tanára és mentora, Kazimierz Urbański gyakorolta, aki maga is befolyásos kísérleti filmes, a krakkói Képzőművészeti Akadémia Rajzfilm Műhelyének (Pracownia Filmu Rysunkowego, alapítva 1957-ben) alapítója és hosszú ideig vezetője volt. Ez volt az első lengyel tudományos egység, amely animációra szakosodott, és az első európai filmes tanszék volt egy művészeti akadémián (lásd: Margolis 2016:217). Alacsony költségvetésű és gyengén felszerelt munkakörülmények közé kényszerülve Urbański a barkácsolás módszerének gyakorlására ösztönözte hallgatóit. A filmkészlethez való rendkívül korlátozott hozzáférés miatt az első éves hallgatóknak nem is volt lehetőségük filmet készíteni. Ehelyett a tanár arra biztatta őket, hogy használják ki azokat a lehetőségeket, amelyeket a filmanyaggal való közvetlen kapcsolat jelentett. Az újrahasznosított rövid filmszalagokon a hallgatók közvetlen beavatkozásai nyomán létrehozott textúrákat absztrakt formák és erős színek egészítették ki, melyeket a vetítés során élőben, kézi beavatkozással különböző olajok és folyadékok segítségével, illetve magának a filmanyagnak a kémiai és termikus folyamatai révén hoztak létre. Urbański egy 2013-ban adott interjúban⁵ azt nyilatkozta, hogy Antonisz művészi pályafutása tulajdonképpen teljes egészében annak volt a kiterjesztése, amit ennek az animációs kurzusnak az első évében tanult.

Művészi és pedagógusi tevékenysége mellett Urbański ügyes szervező és aktivista is volt, alkotói függetlenségre törekedve a politikai ellenőrzés idején. Erőfeszítéseinek köszönhetően a varsói Rövidfilm Stúdió [Studio Miniatur Filmowych] egyik kirendeltsége nyitotta meg kapuit Krakkóban. 1974-ben a stúdió jogi autonómiára tett szert, és Animációs Filmstúdióként működött egészen 2003-ig, amikor is végül bezárt. A stúdió maga köré gyűjtötte a krakkói animációs színtér legtehetségesebb filmkészítőit, művészeit, például Antoniszt és öccsét, Ryszard Antoniszczakot, Ryszard Czekalát, Jerzy Kuciát vagy Krzysztof Kiwerskit. Urbańskiról írt érdekes cikkében Hanna Margolis mellett érvel, hogy sokrétű vállalkozásai közepette a művész az állami intézmények autoriter, központosított struktúráival annak érdekében folytatott tárgyalásokat, hogy azok keretei között lehetőséget teremtsen az amerikai és a nyugat-európai underground-filmes színtérré emlékeztető művészeti mozgalom számára (Margolis 2016:217). Antoniszt, aki az Animációs Filmstúdió közösségének szerves tagja volt, mélyen inspirálta ez az alkotói légkör, mely hatott a filmekről való gondolkodásmódjára, nemcsak azok tartalmát, hanem a gyártást és a terjesztést illetően is.

Pusztán technikai szempontból Antonisz korai filmjei bizonyos hasonlóságot mutatnak Urbański 1960-as évekbeli filmjeivel, például a *Játékszerekkel* (Igraszki. 1962) és *A haramia gyászánakéval* (Trenzbója. 1967), melyekben folyékony, nem geometrikus absztrakciót használtak a hátterekhez. Mindazonáltal műveit kezdettől fogva a bizarr esztétikában megnyilvánuló különleges, egyedi ízlés, valamint a szerző rögeszméinek és témáinak újbóli megjelenése jellemezte. Például a szerző debütáló műve, a *Fóbia* (Fobia. 1967) egyes mozzanatokban (különösen a nyitójelenetben) eszünkbe juttathatja Urbański *Moto-gáz* (Moto-gaz. 1963) című munkáját, mégis Antonisz filmjének fiatalos könnyedségéhez képest a krakkói kör doyenjének alkotása inkább régimódinak és akadémikusnak tűnik. A dekomponáltságban, a csúnyaságban és a piszokban megbúvó fotogéniát örömmel felfedezve a rendező meglepően koherens, teljesen élvezhető történetet

5 A videointerjú elérhető a Mediateka honlapon, a Kultúra és a Nemzeti Örökség Minisztériuma és a Krakkói Nemzeti Múzeum égisze alatt működő online médiaarchívumban: <http://www.mediatekamnk.pl/obiekt.php?id=1526> (elérhetőség: 2022. 01. 14.)

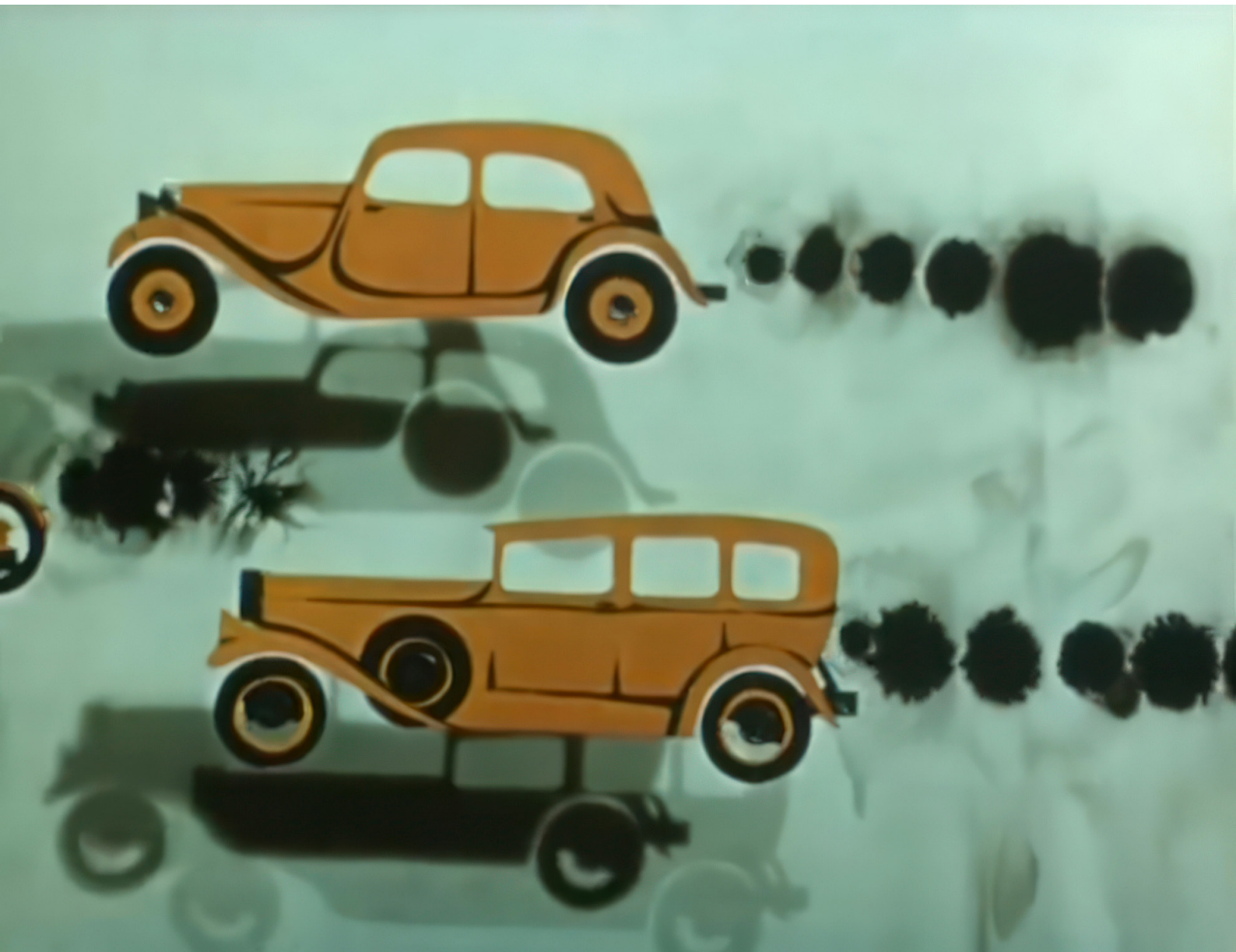
mesél el egy beképzelt, önző festőről, aki ihletet keres vidéken, valamint saját tudatalattijába vezető fájdalmas útjáról, ahol a sokkoló igazság rejlik tehetségéről és felesége hűségéről. A film vad, lobbanékony keveréke a közvetlen filmszalagos technikának, a különféle trükköknek és optikai effektusoknak, melyeket a szerző Urbański osztályaiban sajátított el.



A haramia gyászéneke (Kazimierz Urbański, 1967)

Érdeemes megemlíteni, hogy a *Fóbiát* a film előtti mágikus színházak előadásaihoz hasonlóan eredetileg eleven filmként [*live pictures*] mutatták be. Antonisz a kultúrházak közönségét a filmanyag mechanikus manipulációja révén megvalósított effektekkel, de maró anyagok elégetésével és a vetítógép túl erős izzóival, valamint színes folyadékba való merítésével is szórakoztatta. A film célja érdekében élő trükköket vetítettek a vászonra, és újra felvették azokat kamerával (vagy élőszereplősként, vagy képkockánként). Bár Antonisz esztétikai meggyőződése csak a jövőbeni kamera nélküli programban kristályosodtak ki, feltételezhetjük, hogy a szerző tudatában lehetett ezen technika egyfajta rejtélyes szomorúságával. Még ha a filmet túl is fűtötte az improvizáció spontán szelleme és a káosz elfogadása, az eredeti előadás egyedisége

örökre elveszett. Antonisz, aki a sokszorosítás technikáit szükséges rossznak tekintette, és aki mindig örömmel vetítette kézműves filmjeinek eredeti filmszalagját speciális vetítéseken, nagyra értékelte az egyszeri megjelenés művészi energiáját, mint olyan tulajdonságot, amit hiányolt a tömegkommunikáció eszközeként felfogott mainstream moziból.



Moto-gáz (Kazimierz Urbański, 1963)

Ebből a szempontból Antonisz nézetei összhangban voltak a Frankfurti Iskola teoretikusainak elgondolásaival, akik azt állították, hogy egy műalkotás aurája nem reprodukálható az ipari technológia segítségével, amely mindig is politikai erők játékszere marad. Klasszikus esszéjében Walter Benjamin írja:

Az aura, amely a színpadon Macbeth körül jön létre, nem váltható fel azzal, amely az eleven nézőközönség számára a Macbethet alakító színész körül alakul ki. A filmműteremben készült felvételek viszont épp

az a sajátossága, hogy a közönség helyébe a felvevőkészüléket állítja. Így a szereplő – és vele együtt a szerep – körüli aura szükségképpen megszűnik. (Benjamin 2003: 260 [Magyarul: Benjamin 2003])



Fóbia (1967)

Még ha a fénykép a *Fóbia* esetében megkerülhetetlen része is volt a folyamatnak, ez a film, illetve Antonisz más, az 1970-es évek elején készült animációi, mint a *Hogyan működik a tacskó?*, vagy két mulatságos, a papírgyártás titkait a gyermekeknek magyarázó oktatófilm (*Hogyan került ki a tudomány az erdőből?* / Jak nauka wyszła z lasu. 1970) és televízióműsor (*Agnisia azt kérdezi, hogy van az, hogy mackót látunk a képernyőn* / Jak to się dzieje, pyta Agnisia, że na ekranie widzimy misia. 1970), számos tekintetben előrevetíti Antonisz későbbi, kamera nélküli filmjeinek stílusát.



Hogyan került ki a tudomány az erdőből? (1970)

Munkásságának másik tendenciája az élőszereplős felvételek használata, általában animált szekvenciákkal keverve. Sok esetben a mozgást valós időben teljesen automatikusan rögzítette. Az olyan filmekben például, mint az *Ezeregy apróság* (Tysiąc jeden drobiazgow 1972) és a *Film a (hivatali) művészetről* [Film o sztuce... (biurowej), 1975] színészek helyett dadaista módon mechanikus tárgyakat láthatunk, amint a konstruktőr által meghatározott, titokzatos, láthatóan értelmetlen feladatokat hajtanak végre. A szerző esetenként valódi szereplőket alkalmazott, és színre vitt egy-két hagyományosabb narratív jelenetet, melyekben gyakran a korai mozi jellegzetes retró hangulatát idézik meg az általában fekete-fehér fényképezés szemcsés textúrái, de a túlzóan gesztikuláló színészi technikák is az örült slapsticktől kezdve (*A fogorvosnál* című jelenet a *Horrorfilmben* / Film grozy. 1976) az affektáló burleszkig (*A szex fogságában* / W szponach sexu. 1969; *Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására* / Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia. 1974).

A szex fogságában valószínűleg Antonisz legsikeresebb élőszereplős filmje. Ez a szellemes satíra, amely kicsit a francia és a csehszlovák újhullámos film hangulatára emlékeztet, egy lakással rendelkező csinos, magányos hölgy történetét meséli el, aki házassági hirdetésen keresztül akarja megtalálni a szerelmet. A film a kortárs erotikus élet ábrázolásában meglehetősen bátor (figyelembe véve a cenzorok által felügyelt erkölcsi normákat). Annak ellenére, hogy nem látunk szexet és nem is említik a párbeszédben, az egész film tele van könnyen értelmezhető szexuális utalásokkal (ismétlődő rugózással az ágyon, túlfűtött sikolyokkal és kiabálásokkal stb.). A hősnő egytől egyik kiebrudalja a szeretőket, akik nem tudják kielégíteni a testi és érzelmi szükségleteit (minden új jelenet azzal kezdődik, hogy a hősnő mesterséges könnyet csepegtet a szemébe). Végül megérkezik a nézőt John Cassavetes *Minnie és Moskowitz* (1971) című filmjének férfi főszereplőre emlékeztető jószívű lovag, aki azzal a szöveggel nyeri el a nő szívét: „Amire szüksége van, az talán egy kis melegség, úgy látszik, elromlott a központi fűtése”.

A közvetlenül a filmszalagon történő színezésnek köszönhetően arcuk átalakul egy giccses esküvői fotóvá, a házastársi boldogság halhatatlan jelképévé.



A szex fogságában (1969)

A szex fogságában stilisztikai ereje a filmes technikák káprázatos kombinációjában rejlik. Ismételten rá lehet mutatni Urbański egyik filmjére, amelyik megihlelhette Antoniszt. Az, ahogyan utóbbi használta az élőszereplős felvételt, megfelel az idősebb kolléga által alkalmazott módszerek az *Édes ritmusokban* (*Słodkie rytmy*, 1965), amely méhrajok valós idejű felvételének, a vibráló formáknak, a közvetlenül a filmszalagra égetett és pecsételt mintáknak a meghatározhatatlan kollázsa. Lényegében ugyanezt a technikát – nevezetesen a már előhívott élőszereplős felvételeket tartalmazó filmre történő közvetlen beavatkozást – alkalmazva Antonisz bizonyos módon összekuszálta a visszaélést a mechanikus másolattal, és az eredetiség auráját állította helyre. Az az égető szükséglet, hogy megszabaduljon a sokszorosítás átkától (ami elég szokatlan

vágy egy filmkészítő részéről), már Antonisz legkorábbi filmjeiben is látható volt, és végső soron ez vezette el őt radikális fényképellenes fordulatához. Amint egyik interjújában fogalmazott:



A szex fogságában. Forrás: <https://artsandculture.google.com/>

Az animációs film gyengesége a technológiának a művészet fölötti fölényéből fakad. Egy szerzőt, rendszerint egy képzőművészt animátorok hada támogat, akik az eredeti műalkotást papírra vagy celluloidra rajzolják. És aztán egy kicsinyített és vizuálisan redukált másolatot készítenek. Az eredeti grafikai kompozíciókat, a művészet leglényegét pedig kidobják. Mintha Picasso lefényképezné a Guernicát, aztán eldobná az eredeti festményt, és a fényképet állítaná ki a múzeumban. (Antonisz és Zaremba 1977:14-15.)

Annak érdekében, hogy túllépjön azon, amit ő a képkockánként történő filmezés korlátainak tartott, Antonisz olyan technikát keresett, mely lehetővé tette számára, hogy megvalósítsa azon mélyen ellentmondásos vágyát, hogy az eredeti alkotást, ne pedig annak a pusztá másolatát vetítse ki a mozivásznonra. Ülo Pikkov megfogalmazása szerint a „közvetlen animáció lehetőséget teremt a szerző számára, hogy a film vizuális univerzumát kamerákra való támaszkodás nélkül hozza létre [...]. Míg a többi animációs technika alapvetően felvétel vagy reprodukció, a közvetlen animáció alapesetben közvetlen bemutatás. Mind a megvalósult illúzió (a mozgásé, a téré stb.), mind pedig a filmszalag (vagy az anyag) maga is a film tárgyává válik” (Pikkov 2010:122).

A technológiai művészet, avagy az eszköz lelke

Már pályája kezdetén világossá vált, hogy Antonisz rendkívül tehetséges műszaki területen, és egész pályafutása során karneváli vizuális képzelőerejét végig a különféle gépek és automaták iránti igazi szenvedélye inspirálta, támogatta és egészítette ki. A rendező élvezettel figyelte és elemezte azok működésmódját, olvasott róluk a szaksajtóban, de mindenekeelőtt megépítette azokat. Antonisznak a barkácsolás módszere iránti rajongása számtalan anekdota forrásává vált. Ryszard Antoniszczak például arra emlékszik vissza, hogy testvérének otthon egy izomautó két bicikliből való megépítésében segédkezett, amit aztán leeresztettek az ablakból. Egy krakkói kritikus, Jerzy Armata pedig felidézte, hogy egyszer arra panaszkodott a művésznek, hogy az üvegyártás hiányosságai miatt nem tudott olyan üveget találni, aki hajlandó lett volna megjavítani a törött ablakát. Válaszul ezt kapta: „Hagyd a fenébe az üveget! Csak végy egy kis homokot meg egy kis csapvizet, és csinálj te magad üveget! (Armata 1966). Szimbiotikusan igazodva a nehéz körülményekhez, gyakran látogatta meg a roncstelepeket, potenciálisan hasznos anyagok után kutatva. „Antoniszczak láthatóan tökéletesen beleillett a 20. századi avantgárd hulladékművész mintájába, aki a tevékenysége során felhasznált mindenféle szemetet, maradványt, elhasznált, haszontalan és kiselejtezett tárgyat, melyeket a szemét rangjára fokoztak le” (Kordjak-Piotrowska 2013:20).

A rendező a lakásában számos fejlett technikai eszközt épített, melyek célja az animációs folyamat egyszerűbbé, gyorsabbá és pontosabbá tétele volt. Egy idő után a gyűjtemény vált a film közvetlenül a szalagon történő létrehozásának privát, saját maga által előállított eszközévé. Antonisz első, bármiféle fényképeszeti technológia használata nélkül készített filmje *A Nap* volt (Słonce. 1977). A film ugyan nem a legsikerültebb művészi teljesítményeinek egyike, mégis érdemes megemlíteni történeti jelentősége (premierje a *Kamera nélküli kiáltvány* megjelentetésével esett egybe) és technikai újdonsága miatt. Egy 35 mm-es filmnyomtató gép, a hagyományos grafikus nyomtatási technikák ihlette eszköz felhasználásával készült, amely sokszorosította a sablonképet a további képkockákon (az élő mozgás illúziója teremtődött meg az egyes nyomatok közötti kis különbségeknek köszönhetően). Ennek a módszernek a viszonylag korlátozott narratív lehetőségei láthatóan arra készítették Antoniszt, hogy egy másik ősi technika felé fordítsa a figyelmét, melyet az építészetben és a képzőművészetben már a tizenhetedik századtól használtak.

A filmkészítő által épített nagyszámú gép alapja a pantográfként ismerős szerkezet, egy megkettőzőesen alapuló rajzeszköz volt, amely a kép méretének automatikus felnagyítását vagy csökkentését (a paralelogramma elvén alapuló) mechanikus kar használatával teszi lehetővé

oly módon, hogy a toll mozgását egy másik tollnak továbbítja, mely az eredeti kép arányosan átméretezett másolatát rajzolja le. „Pantográf Animográf”-jával (*Pantograf Animograf*) a művész képes volt képet rajzolni egy A4-es papírlapra, miközben ezzel egyidejűleg a kar egy hozzá csatlakoztatott tűvel lemásolta a rajzot a filmanyagra (a belekarcolt körvonalakat pedig később kézzel kiszínezték). A gép optikai vetítógép-rendszerrel volt felszerelve (amely az epididoszkóp, azaz az átlátszó képek kivetítésére alkalmas projektor ötletén alapult), lehetővé tette az animált képkockák előzetes megtekintését. Az évek során a művész ennek a készüléknek több változatát is megépítette, folyamatosan módosítva és továbbfejlesztve azt. A híres „Antonisz-féle zongora”, avagy a „24 képfázisú pantográf-animográf” (*Pantograf Animograf fazujący 24-kadrowy*), amely talán az egyik legelképeztebb találmánya, alapvetően ugyanazon az ötleten alapult, csak éppen 24-szeres sokszorosítást tudott. Bár nehéz elhinni, de „zongorájának” köszönhetően elegendő volt Antonisznak a huszonnégy képkockás szekvencia első és utolsó kockáját megrajzolnia, a maradék köztes képek pedig automatikusan állítottak elő.⁶ Az egyetlen nehézséget az jelentette, hogy egyszerre két kézzel kellett rajzolnia.

Ezeknek és sok más, hasonlóan lenyűgöző találmánynak köszönhetően vált lehetővé, hogy Antonisz kialakítsa saját egyéni stílusát, amely határozottan felismerhető, különösen 1977-es munkáit követően, amikor is kizárólag a kamera nélküli projektekre koncentrált. Ellentmondásos módon fényképellenes fordulata, melyet a reprodukció korlátaitól való menekülés szükséglete ösztönzött, az alkotó és az anyag között távolságot létrehozó bonyolult masinériának volt köszönhető. Antonisz kamera nélküli filmjei valójában nem közvetlenül a filmszalagra voltak rajzolva. Habár a kamera nélküli fejlett technológia tökéletes párhuzamban maradt a domináns főáramlatbeli kultúráéval, az a mechanikus reprodukció alapelvein nyugodott, nemcsak megkettőzésen (mint az egyszerű pantográfnál), hanem automatizáción is (mint a fázisrajzoló animográfnál, a 35 mm-es nyomtatónál). Ennek a paradoxonnak a megjelenése még feltűnőbb, ha megfigyeljük, hogy a legfőbb, régimódi technológián alapuló innovációi, melyeknek a legtöbb esetben nincs is szükségük valamilyen áramforrásra, megelőlegezték a Flash-animáció egyszerűségét és hatékonyságát.

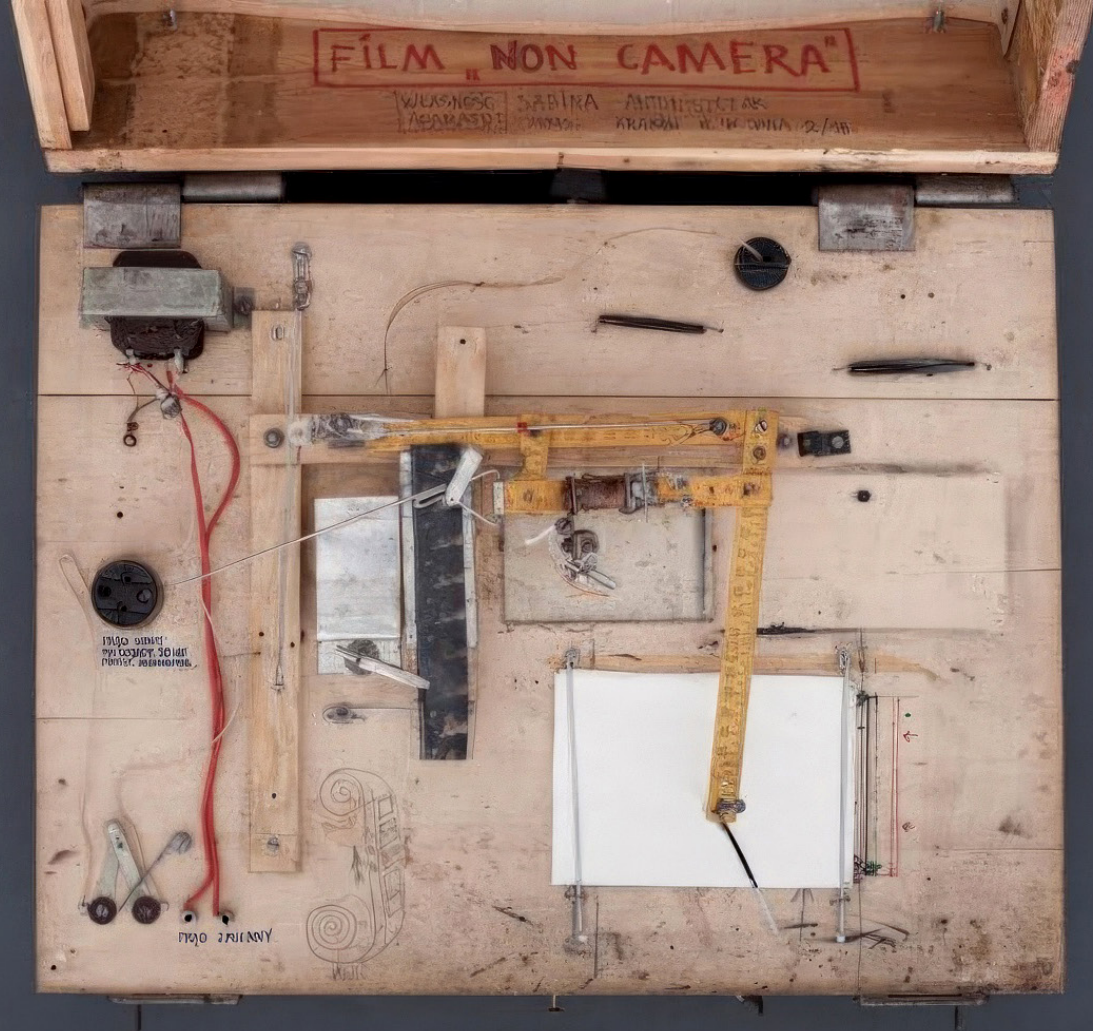
„A gépek építése szorosan összekapcsolódik a művészi tevékenységekkel. Gépek inspirálták a filmeket, a filmek befolyásolták a gépeket” (Fejkiel 1981:46). Valóban, Antonisz munkái esetében lehetetlen meghúzni a határt az eszköz és a művészi alkotás között. Először is, maga a technológia filmjeinek legfőbb témái közé tartozik. Antonisz összetéveszthetetlen ikonográfiája mindenféle mechanikai alkatrészből, fogaskerekekből, lánckerekekből, hajtókarokból, kurbliból, irracionális eszközökből áll, melyeket nevetséges feladatokra, biomechanikus eszközként tervezett meg. Sőt, Antonisz találmányai maguk is okvetlenül megérdemlik, hogy műalkotásként kezeljük őket. Bizonyos szempontból ezek az alkotói látásmódnak erőteljesebb megvalósulásai, mint maguk a filmek, mert ezek a gépek nem viselik magukon a reprodukció „eredendő

6 Az „Antonisz-féle zongora” működésének legjobb leírása az *Antonisz: A technológia számomra a művészet egy formája* című katalógusban olvasható: „Egy kimunkált pantográf két karral volt felszerelve, mely A6-os méretű papírra mechanikus karral összekapcsolt 24 tűvel rajzolt, mely a filmanyagot karcolta meg. A pantográf karjaihoz viszonyítva a megfelelő támasztópontok kialakításának és a tűk elhelyezésének köszönhetően az eszköz képes volt a filmképen a mozgás közbenső fázisait előállítani. A »fázisos pantográf« használata lehetővé tette az egyidejűleg 24 képkockán való munkát, amely megfelel az egy másodperces filmnek. A művész mindkét kezével egyidejűleg rajzolt: egy adott beállítás első fázisát a bal kezével, az utolsó pedig a jobb kezével rajzolta meg. A mozgás közbülső fázisainak képei automatikusan rajzolódtak fel a filmre” (Kordjak-Piotrowska és Homely 2013:194).

bűnét”. Antoniszt lenyűgözte az úttörők korszaka, a film előtörténete, amikor a technológiai találékonyság és a művészi alkotófolyamat elválaszthatatlanul az érem két oldalát jelentette. Egyszer provokatívan kijelentette, hogy a mozi a Lumière-testvérek megjelenésével halt meg (Fejkiel 1980). Valóban, az, ahogyan a mozihoz viszonyult, sok tekintetben elavult volt, amely még az azt megelőző időket idézte, hogy a mozgóképpé iparrá vált volna. Munkásságában Antonisz megpróbálta felébreszteni a mágikus illúzió eredeti szellemét, ebből származott magának a filmszalagnak a fizikai materialitása iránti, illetve a mozgóképfolyam létrehozását és újraalkotását lehetővé tevő gépek iránti megbecsülése (Fejkiel 1980).

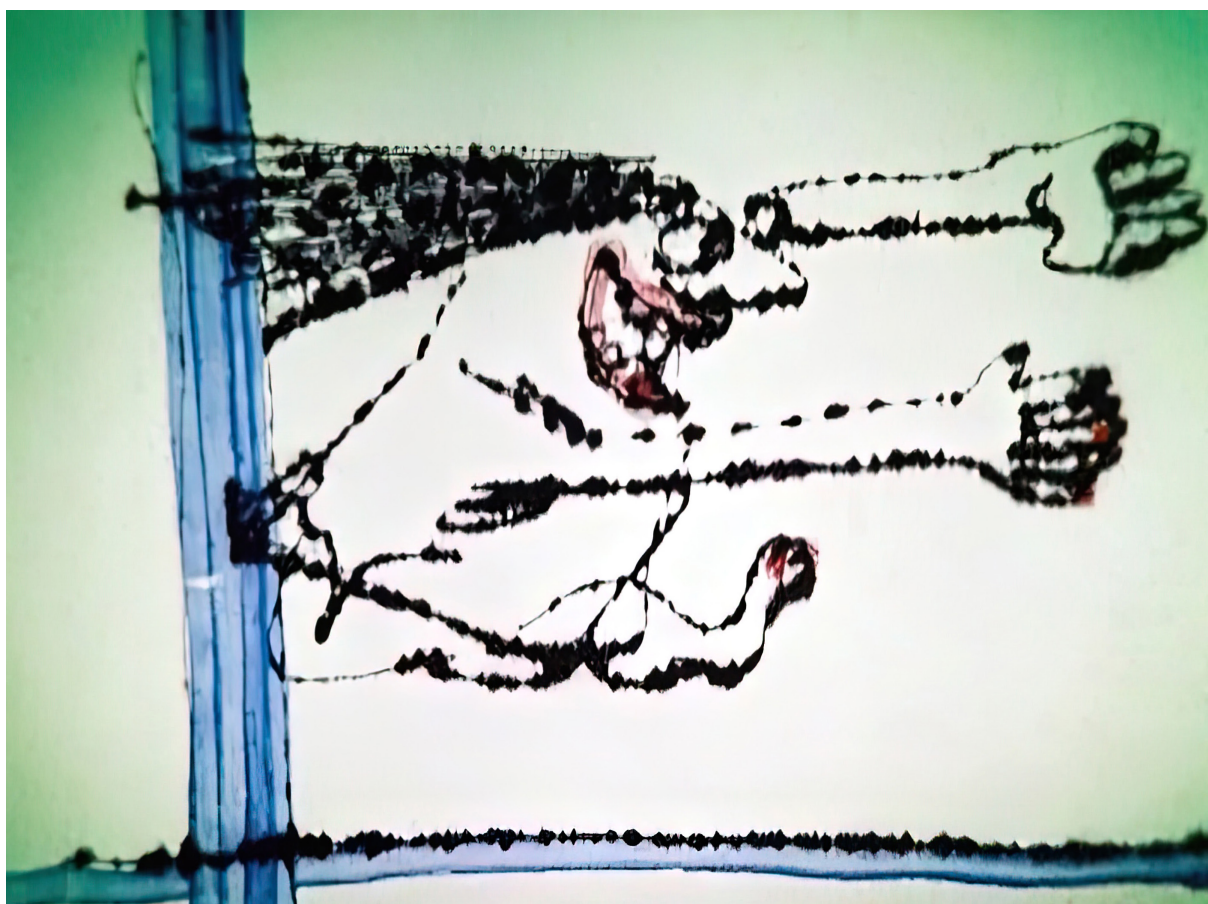


Közvetlen animáció *A nap* című filmben. <https://artsandculture.google.com>



Julian Antonisz: Pantograf Animograf. Forrás: <https://artsandculture.google.com>

Természetesen nem Antonisz volt az egyetlen filmkészítő, aki a közvetlen filmszalagos technikát alkalmazta. Erős vonzalma a vizuális kísérletezések iránt munkáját hasonlóvá teszi olyan nemzetközileg elismert művészekkel, mint Norman McLaren, Stan Brakhage és Len Lye, de a következő generációs szerzőkkel is, mint amilyen Steven Woloshen, Boris Kazakov és Mitja Manček. Összehasonlítva azonban ezekkel a művészekkel, Antonisz teljesítménye kevésbé tűnik hermetikusnak és exkluzívnak. Antonisz esetében egy másik bizonytalan határvonal az avantgárd és a popkultúra szétválasztásának kérdése. Teljesítményének egyedi vonása a radikális vizuális kísérletezéseknek és a film előtti mozgóképműsorok vásári játékosságának a keveréke. Antonisz legtöbb filmje a komikus hangalámondásos kommentárnak ezt a tréfás modorát ölti magára, melyek az animált képek láthatóan véletlenszerű folyamatát szervezik, és segítik fenntartani a néző figyelmét. Ha hiányoznának az irodalmi szövegek a rendező filmjeiből, azokat sokkal nehezebb lenne „megemészteni”, és nagy valószínűséggel soha nem is jutottak volna el a szélesebb közönséghez. Hogy erről bizonyosságot szerezzünk, meg kell nézni az *Az emberek elhervadnak, mint a levelek* (Ludzie więdną jak liście. 1978) és a *Fény az alagútban* (Światło w tunelu. 1986) című filmeket. Vizuális szinten egyik film sem különbözik Antonisz egyéb, kamera nélküli filmjétől. Az azonban, hogy a szokásos narrátorhangot sokkal absztraktabb hangdizájnrá cserélte, melyen a filmszalag borotvával előidézett zaját és sercegését halljuk (Antonisz ehhez természetesen a saját, *Unikális borotvapenge hangkovács / Dźwięnkownica unikalna żyletkowa* nevű szerkentyűjét használta), jelentősen meghatározta a két film alaphangulatát, ami sokkal sötétebb és fárasztóbb, mint Antonisz többi rövidfilmjéé, közelebb áll azokhoz a kísérleti filmekhez, amelyeket a félig üres művészmozikban szoktunk nézni.



Fény az alagútban (1986). Forrás: <https://artsandculture.google.com>

Antonisz a filmjeit közönségbarátnak szánta, és döntő többségük vígjáték, még ha a humor nem is mindig világos, ingadozik a keserű szatíra és az egzisztenciális ironia között. Filmjei sikerének egyik legfőbb oka a feltétel nélküli profizmusellenség. A rendező kihangsúlyozta filmjeinek kézműves és házi készítésű voltát. Az animáció a kamera nélküli filmjeiben durvának és ügyetlennek tűnik, éppúgy, ahogyan korai munkáiban az élőszereplős felvételek homályosak és alulexponáltak voltak. Mind a hang-, mind pedig a képszerkesztés gyorsnak és kaotikusnak tűnik. A mániákusan vidám zene, melyet rendszerint maga a szerző szerzett és adott elő, gyenge minőségű felvétel, és tele van hamis hangokkal és hibákkal. Mindenekelőtt azonban a hangalámondásos narrációt – mely Antonisz védjegye – számos esetben nem professzionális szereplők olvassák fel (a legnevezetesebb közülük Aniela Jaskólska, a Krakkói Animációs Stúdió portásnője), olyanok, akik gyakran dadognak vagy rosszul ejtik ki a nehéz, neologizmusokkal és áltudományos szakzsargonral teletűzdelt mondatokat. A rendezői módszer szerint nekik kellett felolvasniuk a szöveget, melyet azelőtt soha nem láttak, egy olyan papírlapról, melyek Antonisz tisztázatlan, kézzel írott jegyzeteivel voltak tele. A tökéletlenség utáni ilyenfajta vágyakozás alapvető esztétikai meggyőződése logikus következményének tűnik. A szerző azért, hogy megőrizhesse az egyedi előfordulás auráját, folyamatosan igyekezett tágítani a teret a vakvéletlen és a művészi rendetlenség érdekében.



Hogyan működik a tacsó? (1971). Forrás: <https://artsandculture.google.com>

Biológiai technológia, avagy a barkácsolás organizmusa

„Két téma különösen fontosnak tűnik ebben a rendkívüli vízióban: az emberi test és a technológia, egymással szorosan összekapcsolva és – amint azt a szerző demonstrálja – analógiákkal átítatva” (Kordjak-Piotrowska 2013: 16). Ötletek után kutatva Antonisz rendszeresen bújtatja a tudományos könyveket és folyóiratokat. A polcain a modern technológiáról, kémiáról és fizikáról szóló könyvek megfértek az anatómiai albumokkal és az akadémiai tankönyvekkel olyan témákban, mint a zoológia, a botanika és az orvostudomány. Művészetében gyakran kísérletezett e két inspirációs forrás kombinálásának lehetőségeivel. Antonisz organikus gépek iránti bűvöletének leghatásosabb és legnyilvánvalóbb bizonyítéka a *Hogyan működik a tacszó?* című híres filmje, mely az állatra mint biológiai automatára vonatkozó kartéziánus elképzelés pszichedelikus újraértelmezéseként ragadható meg. Az animáció egy egyperces szekvenciával kezdődik, különféle képzeletbeli, szürrealista gépezeteket mutatva be, olyan nevetséges elnevezésekkel, mint „cseresznyés citromcsepegtető” [nehezen fordítható szójáték, lengyelül: *kapacytron wiśniowy*, a *kapać* ige (csöpögni) és a *cytryna* (citrom) összevonása – a ford.], „diffúziós fűrészvágó” vagy „elektrokáposzta”. A bevezető azzal zárul, hogy a narrátor felteszi a film címévé választott kérdést. Ezt követi egy dadaista anatómiai lecke, amely az állati organizmus bonyolult gépezetét „magyarázza meg”. A tacszó a képernyőn pörgő ráközelítésben jelenik meg, és az első dolog, amit csinál, hogy kukorékol, mint a kakas hajnalban. Az oktatóműsorok elveinek megfelelően az élőlényt hosszmetsetben láthatjuk, a lüktető ereket és az organikus kinézetű belek között észrevehetjük Antonisz jellegzetes fogaskerekeit, azokat a Tadeusz Kantor assemblage-technikájának módszerére emlékeztető idegen elemeket, melyek valójában a film celluloidjának emulziórétégére kerültek.



Hogyan működik a tacszó? (1971)

A bemutatott valóság szándékolt következetlensége figyelhető meg a film kompozíciójában, melyet Antonisz legjobb filmjeinek dzsesszes könnyűsége jellemez. Nézése közben az embernek olyan érzése támad, mintha a szerző ötletei ugranának elő, mintha improvizált folyamat volna, animált tudatfolyam. A tacsckóról szóló előadást kegyetlenül félbeszakítja az Ewaryst nevű karakter (aki egyike az Antonisz filmjeiben visszatérő furcsa, a lengyel fülnek viccesen hangzó neveknek), hatalmas lábával szétaposva a kutyát. A szerencsétlen élőlény egy halom biomechanikus hulladéokra esik szét. „Ne semmisítsük meg a tacskot, mivel ez egy összetett gép, amely mellett a számítógép elbújhat!” – buzdít a narrátor (a hangalámondásos szöveget egy jellegzetesen kelet-lengyel akcentussal bíró idősebb hölgy olvassa fel), majd azzal folytatja, hogy „Ne semmisítsük meg a cicát! Ne semmisítsük meg a csukát! Ne semmisítsük meg a pillangót!” Ezáltal az állatnak lélek nélküli gépként való kartéziánus felfogása (amelyre rájátszik a „megsemmisítés” szó használata a „megölés” helyett) a meglepően humanista, természetvédelmi érv kiindulópontjává válik, amely magában foglalja a pillangó gazdasági értékére vonatkozó becslés fárasztó módszerét. Megtudjuk, hogy a pillangó szeme ezernyi fotodiódát tartalmaz, és mivel egy fotodióda darabja a boltban 75 zlotyba kerül, egyetlen példány elpusztításával nagyjából 30 milliós biológiai eszközt semmisítünk meg.



Rajzok a *Hogyan működik a tacsckó?* című filmhez. Forrás: <https://artsandculture.google.com>.

Antonisz világában a barkácsolás nem korlátozható pusztán csak az élettelen technológia területére, hanem alkalmazható az élő organizmusokra is. Ráadásul a Lengyel Népköztársaság rideg valóságában a genetika tudománya nem volt leszűkíthető a fejlett laboratóriumokra,

hanem elérhetővé kellett válnia a lelkes amatőröknek is, mint amilyen a *Kizioł mester újabb emésztési golyvája* (Dodatkowe wole trawienne magistra Kizioła. 1984) című film főszereplője, egy ambiciózus feltaláló, aki tökéletes megoldást talál a lehetséges gazdasági válságra (a narrátor biztosítja a nézőt, hogy jelenleg a gazdaság virágzik). Annak érdekében, hogy képes legyen megemészteni a cellulózt, Kizioł mester biotechnológiai kísérletet végez magán. Először mechanikus implantátumot használ, mely előre megemészti a fűvet és a leveleket, de testében hamarosan további szerves golyva fejlődik ki, amely úgy néz ki, mint két, a szereplő büszke, fallikus nyakán csüngő gigantikus heregolyó. A biológiai barkácsolás ugyanennyire bizarr példáját találhatjuk meg a *Kamera Nélküli Krónika* tizedik epizódjában, melynek egyik jelenete az időskori revitalizáció bátor, új módszerét mutatja be, amelynek célja, hogy a munkaerő-piaci kínálat hiányára nyújtson megoldást. A használt autókhoz hasonlóan a nyugdíjasokat olyan alkatrészekre szerelik szét, melyeket aztán újrahasznosítanak munkavégzési kötelezettségeik ellátására képes frankensteini lények megépítéséhez. A narrátor a szocialista tudomány dicsőségét ünnepli, és a technológia rejtjelmeit magyarázza, miközben a néző hátborzongató alakokat, háromfejű acélipari munkást és háromlábú kovácsot lát, péniszze helyén gigantikus kalapáccsal.



Rajzok a *Hogyan működik a tácskó?* című filmhez. Forrás: <https://artsandculture.google.com>.

Antonisz karneváli képzelőereje, amely az általánosan elfogadott tabuk megszegésének komikus lehetőségét aknázza ki, furcsa kapcsolatban állt a természet iránti őszinte szeretetével. Ennek a különös kombinációnak emblemikus példája a *Krónika* negyedik epizódja, amelynek egyik jelenete a növények hűtlen összeesküvését tárgyalja.⁷ Ebben a nézőt felvilágosítják, hogy az emberek nem mások, mint eszközök a növények kezében, melyek messze értelmesebb és technológiailag fejlettebb életformák, mint mi. Ökológiai mátrixban működnek és valamiféle titokzatos, zöld adatátviteli hálózat használatának segítségével kommunikálnak. A növények civilizációja felelős az összes globális konfliktusért. Agresszív enzimek használatával manipulálják a világ vezetőit, céljuk az emberiség nukleáris megsemmisítése, és a bolygót halott katonák tetemeinek termővé tételével győzik le.



Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására (1974)

7 Az ökológiai üzenetek, melyek a *Hogyan működik a tacszó?* című film óta folyton visszatérnek Antonisz filmjeiben, nem mindig párosulnak ennyire tabudöntőgető, groteszk elemekkel. Időnként, mint a Visztula folyó beszennyeződéséről és a méhek számának csökkenéséről szóló jelenetek esetében (mindegyik a *Kamera Nélküli Krónika* második epizódjában látható), vagy a Lengyelország legmagasabb hegyei egyikének tetejére tervezett acélmalom építéséről szóló jelenetben (a *Kamera Nélküli Krónika* kilencedik epizódjában), a környezetvédelmi tartalom viszonylag nyilvánvaló és nyílt, noha a paródia és a nyelvi humor jellegzetes elemeivel van felvértezve.

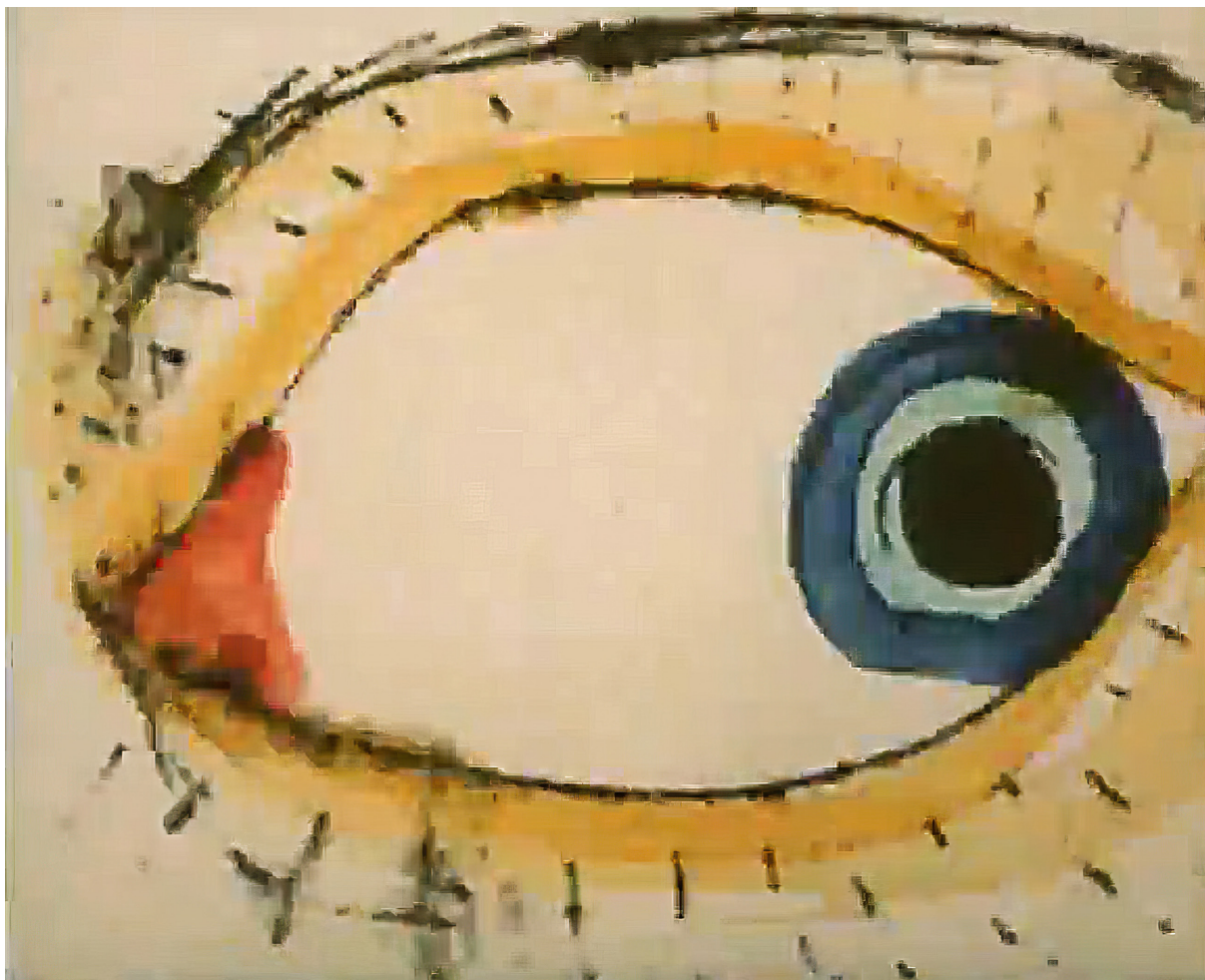
Ez a furcsa és mulatságosan embergyűlölő sci-fi mese átírja a hidegháborús korszak globális aggodalmait, ugyanakkor megmutatja Antonisz személyes félelmeit is. Mind filmjei, mind pedig magánfeljegyzései tele vannak a betegség, az entrópia, a rothadás, az idő elmúlásának motívumaival, melyeket általában morbid humorral közelít meg, de amelyek alig titkolják a szerző mélységes halálfélelmét. A biogépezet iránti megszállottsága szorosan kapcsolódott az emberi létezés végső, egzisztenciális abszurditásához. A *Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására* című filmjében Antonisz egyik kiemelkedő, de alulértékelt művében, mely David Cronenbergnek az önmagát fókuszba állító *Kamera* (Camera. 2000) című rövidfilmjével vethető össze, a szerző „az idő biológiai relativitásának” elméletét mutatja be, amely magyarázatot nyújt arra, miért van az, hogy a kor előrehaladtával az időt egyre gyorsabbnak észleljük. Úgy tűnik, hogy korai halálának előérzete, amit filmjeiben és jegyzeteiben többé-kevésbé közvetlenül fejezett ki, volt az oka hihetetlen munkatempójának; saját egészségével fokozatosan növekvő gondjai voltak. Egyik füzetében Antonisz ezt írta: „Ne feledd, hogy te egy robot vagy... egy emberi biológiai gép (vigyázz a paramétereidre!)” (Catalogue 2013:18).

Antonisz: művészet, politika, nevetés

Filmjeiben – különösen az 1980-as években, a lengyel történelem egyik rendkívül instabil évtizedében készült filmekben – Antonisz gyakran tesztelte mind a közönség határait, mind pedig a cenzorok tűrőképességét. Már második rövidfilmje, *A szex fogságában* komoly problémákat okozott. A cenzúrahivatal kifejezte a kortárs szexuális szokások filmes ábrázolásával kapcsolatos aggályait, de a legnagyobb probléma az volt, hogy a film a nehéz lakhatási helyzetre, erre a komoly kormányzati kérdésre utalt, amit nem volt szabad nyíltan feszegetni. Hosszú tortúra után a filmet végül korlátozottan forgalmazhatónak ítélték, de felháborodást keltett a katolikus erkölcs védelmezői között, akik a fiatalság megrontásával vádolták Antoniszot (még azt is tervbe vették, hogy a film összes kópiáját begyűjtik és megsemmisítik, lásd Armata 2005). A művész közvetlenül érintette a cenzúra témáját a kamera nélküli rövidfilmek egyik legemlékezetesebb, az ironikusan *Szigorúan elkötelezett filmnek* (Ostry film zaangażowany. 1979) nevezett darabjában. A kapzsi kioszkos nevetéséges történetének kettős jelentését pontosan átlátta az 1980-as Krakkó Filmfesztivál (a korábbi Lengyel Rövidfilm Fesztivál) zsűrije, amely szokatlan döntésként a legjobb lengyel film díját egy olyan animációs filmnek ítélte oda, amely politikai nyilatkozatként is értelmezhető volt (az állami cenzúra kritikájához, amely kitiltotta a minőségi dokumentumfilmeket a válogatásból, lásd Janiczka 1980, Giżyczki 1997–1998).

A *Kamera Nélküli Krónika* néhány epizódjának nézése közben feltehetjük a kérdést: „Hogy az ördögbe mehetett át ez a cenzúrán?” Jól ismert tény (lásd Bendazzi 2016, Giżyczki 2016, Sitkiewicz 2011), hogy a kommunista Lengyelországban az animáció olyan médiumként működött, amely a szerzők számára lehetővé tette, hogy belecsempésszék „művészi zugárjukat”, az allegóriák mögé rejtett tiltott politikai kritika elemeit. Olyan művészekkel szemben azonban, mint Daniel Szczechura és Mirosław Kijowicz, akik a célzások és sugalmazások ezópuszi nyelvét alkalmazták, Antonisz műveiben a kritikus tartalom nyíltan jelenik meg. Nézzük meg röviden a *Krónika* hatodik epizódját, amely Antonisz kései periódusának felettébb reprezentatív példája. Az egész mű egyszerűen tele van karnevalisztikus antipropagandával. A nyitójelenete a *Kiszivattyúzott nemzet*, amely elmagyarázza, hogy az ország gazdasági nehézségeinek az oka a rossz minőségű állami gumitermelésben rejlik, ami miatt a lengyelek elvesztik energiáikat,

hogy felpumpálják a hólyagjaikat és a gumikat (mint a narrátor mondja: „Nem csoda, hogy a Német Szövetségi Köztársaságban a gazdaság virágzik! Miközben mi pumpáltunk, ők a jólétüket építették”). A következő jelenet a nézőket arra buzdítja, hogy próbálják ki a lengyel konyha „crisisiana pizzának” nevezett új specialitását. Ezt követően az epizód két jellegzetes barkácsolási jelenetet tartalmaz (hogyan készítsünk autót lóból, és hogyan készítsünk cipőt nercbundából). A film az oberhauseni fesztiválnak ajánlott kitűnő résszel zárul, amely nyíltan utal a hidegháborús fegyverkezési versenyre.



Szigorúan elkötelezett film (1979)

Mint látható, a politikai megjegyzések és viccek meglehetősen nyersek és közvetlenek. Úgy tűnik, hogy műfajilag besorolhatatlan filmjei furcsa stílusának köszönhetően, melyek ugyanolyan extravagánsak, mint művészi perszónája, Antonisz különleges tárgyalási pozíciót alkudott ki magának a hatóságokkal való kényszerű kapcsolatának keretei között. De ez bizonyára nem elégítette ki a kötetlen művészi kifejezőmód iránti éhségét. Antonisz fel akarta szabadítani a filmművészetet az autoriter állam által szigorúan ellenőrzött stúdiórendszer alól. Minden kamera nélküli találmánya egy fő célt szolgált, nevezetesen azt, hogy lehetővé váljon számára, hogy a stúdiót a saját szobájára korlátozza, és hogy ezáltal kiszabaduljon az alkotás hivatalos körforgásából. Azon szenvedélyétől vezérelve, hogy technológiai alternatívákat fejlesszen ki a filmgyártás főáramú modelljeihez képest, általános változást gyakorolt mind a mesemondásra,

mind pedig a terjesztés folyamatának szokásos megközelítéseire nézve. Antonisz arról álmodozott, hogy visszahozza a legfontosabb művészeti ágak nevezett film előtti idők egyedülálló varázslatát, „visszaadja az embereknek” a film médiumát, a szerző és a néző közötti kommunikációt olyan közvetlenné teszi, amennyire csak lehetséges, távol tartva az intézményes közvetítőket. Meggyőződése volt, hogy nagy lehetőség rejlik az alulról szerveződő filmes mozgalomban, és a kis mozok reneszánszát, a házi készítésű és közvetlen animációk felvirágzását hirdette, melyeket amatőr kézművesek padlásokon és garázsokban állítanak elő, és amelyeket helyi mozikban vetítenek.

Antonisz utópisztikus álma a kamera nélküli audiovizuális forradalomról nem vált valóra. Mindazonáltal termékeny életműve a lengyel disszidens művészet tarka tájképének jelentékeny részét képezte a szocialista rendszer utolsó két évtizedében. Ahogyan a Narancs Alternatíva aktivistái a szocialista szürrealizmus művészeti programját hirdették, és kültéri rendezvényeikkel és street art műveikkel a domináns ideológia abszurdítására hívták fel a figyelmet, vagy ahogyan a punk-rock zenekarok illegális koncerteken játszottak, és arra bátorították közönségüket, hogy demófelvételeiket hangkazettákon terjesszék, akár csak a szamizdat sajtót és a fénymásolt fanzinokat, úgy Antonisz is gerillamódszereket alkalmazott, hogy kialakítsa a kommunikáció, a művészet és az ideák terjesztésének korlátoktól mentes csatornáit.

Fordította Gerencsér Péter

[A tanulmány megjelenésének eredeti helye: Michał Bobrowski: Subversive Machinery: DIY Method in the Work of Julian Antonisz. In Franziska Bruckner, Nikica Gilić, Holger Lang, Daniel Šuljić, Hrvoje Turković (szerk.): *Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb*. New York / London / Oxford / New Delhi / Sydney: Bloomsbury Academic, 2019. 213-232.]

Bibliográfia

- Antonisz, J. és B. Zaremba (1977): Film bez kamery, albo twarzą w twarz z Julianem Antoniszem. Julian Antonisz w rozmowie z Bogdanem Zarembą. [A kamera nélküli film, avagy szemtől szemben Julian Antonisz-sal. Bogdan Zagroba [!] interjúi Julian Antonisz-sal] *Film*, 32: 14–15.
- Antoniszczak, J. (2013): *Opowieści graficzne*. [Grafikai történetek] Kraków/Wydawnictwo, Ha! Art.
- Armata, J. (1996): Urwany film Antoniszczaka. [Antoniszczak szakadt filmje] *Gazeta w Krakowie*, 28.
- Armata, J. (2005): 18. rocznica śmierci Juliana Józefa Antonisza. [Julian Józef Antonisz halálának 18. évfordulója] *Gazeta Wyborcza Kraków*, Január 28. Online: <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,35796,2517791.html?disableRedirects=true> (2022. 01. 15.)
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. C. Emerson. Minneapolis, London, Minnesota University Press. [Magyarul: Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba et al. Budapest, Osiris, 2001. (Sapientia humana – Mihail Bahtyin művei)]
- Bendazzi, G. (2016): *Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style – The Three Markets*, vol. 2. Boca Raton, CRC Press.
- Benjamin, W. (2003 [1935]): The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility'. In (his) *Selected Writings: Volume 4. 1938–1940*. Cambridge, Massachusetts, London, The Belknap Press of Harvard University Press. [Magyarul: Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea – Mélyi József. C3 http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2022. 01. 15.)
- Borysiewicz, E. (2013): *Rausz kinetyczny. Animacja bezkamerowa Antonisza jako projekt polityczny* [Kinetikus jókedv. Antonisz kamera nélküli animációja mint politikai projekt]. Warszawa. Ha!Art.
- Cieśliński, M. (2006): *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*. [Jobb, mint az élet. A Lengyel Film Krónika 1944–1994.]. Warszawa. Wydawnictwo Trio.
- Fejkiel, J. (1980): Film skończył się z nadejściem braci Lumiere... Rozmowa z Julianem Antoniszem.

[A mozi meghalt a Lumière-testvérek megjelenésével... Beszélgetés Julian Antonisz megjelenésével] *Kultura*, 27.

Fejkiel, J. (1981): To Paint a Film. *Sztuka*, 4: 46.

Giżycki, M. (1997–1998): Diariusz polskiego filmu animowanego 1917–1981. [A lengyel animációs film kronológiája 1917–1981] *Kwartalnik Filmowy*, 19/20: 21–44.

Giżycki, M. és B. Zmudziński (szerk.) (2008): *Polski film animowany*. [A lengyel animációs film] Warszawa, PWA.

Giżycki, M. (2016). Why Has Polish Animation Stopped Biting? In M. Bobrowski és O. Bobrowska (szerk.): *Obsession, Pereversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*. 17–25. Bielsko-Biała, Kraków, Galeria Bielska BWA.

Interjú Kazimierz Urbańskival (2013): [Videóinterjú] Mediateka, május 27. Online: <http://www.mediatekamnk.pl/obiekt.php?id=1526> (2022. 01. 15.)

Janicka, B. (1980): Kraków 80. Dopóki się kręci. [Kraków 80. Amíg gurul] *Film*, 23: 4–5.

Kordjak-Piotrowska, J. és J. Homely, (szerk.) (2013): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. Catalogue. Kraków, Warsaw, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Kordjak-Piotrowska, J. (2013): Technology for Me Is a Form of Art and „Handymanish”. In J. Kordjak-Piotrowska és J. Homely (szerk.): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. 11–34. Kraków, Warszawa, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Kornai, J. (1980): *Economics of Shortage*. Amsterdam, North-Holland Publishing Company.

Margolis, H. (2016): Wszędzie byłem obcy. Kazimierz Urbański i underground w PRL. [Én mindig idegen voltam. Kazimierz Urbański és az underground a Lengyel Népköztársaságban]. In M. Giżycki és A. Trwoga (szerk.): *Magia animacji. Z archiwum Animatora*. [Az animáció mágiája. Az animátor archívumából] Warszawa, Wydawnictwo PJATK.

Pikkov, Ü. (2010): *Animasophy: Theoretical Writings on Animated Film*. Tallinn, Estonian Academy of Arts.

Prodeus, A. (2013): Man without a Movie Camera: Non-camera by Julian Antonisz. In J. Kordjak-Piotrowska és J. Homely (szerk.): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. Kraków, Warszawa, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Sitkiewicz, P. (2011): Polska szkoła animacji. [A lengyel animációs iskola] Gdańsk, słowo/obraz terytoria.

Wojtyśzko, Ł. (2013): All This Seems Quite Serious. In J. Kordjak-Piotrowska és J. Homely (szerk.): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. 75–90. Kraków, Warszawa, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Filmográfia

A haramia gyászéneke (Tren zbója. Kazimierz Urbański, 1967)

A Nap (Słonce. Julian Antonisz, 1977)

A szex fogságában (W szponach sexu. Julian Antonisz, 1969)

Az emberek elhervadnak, mint a levelek (Ludzie więdną jak liście. Julian Antonisz, 1978)

Fény az alagútban (Światło w tunelu. Julian Antonisz, 1986)

Fóbia (Fobia. Julian Antonisz, 1967)

Hogyan került ki a tudomány az erdőből? (Jak nauka wyszła z lasu. Julian Antonisz, 1970)

Hogyan működik a tacszó? (Jak działa jamniczek. Julian Antonisz, 1971)

Kizioł mester újabb emésztési golyvája (Dodatkowe wole trawienne magistra Kizioła. Julian Antonisz, 1984)

Lengyel Filmkrónika (Polska Kronika Filmowa. 1944–1994)

Lengyel Kamera Nélküli Krónika (Polska Kronika Non-camerowa. Julian Antonisz, 1981–1987)

Moto-gáz (Moto-gaz. Kazimierz Urbański, 1963)

Mozgásformák (Kineformy. Andrzej Pawłowski, 1957)

Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására (Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia. Julian Antonisz, 1974)

Szigorúan elkötelezett film (Ostry film zaangażowany. Julian Antonisz, 1979)

@apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

