

[SZERZŐ]

GERENCSÉR PÉTER

Élő szkeccsek. Performatív animáció az 1910-es évek magyar filmjében

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 magyar filmtörténeti diskurzus hagyományosan az első fennmaradt hazai animációs filmekként tárgyalja a *Harctéri karikatúrák* (1915) címen ismert összeállítás betétjét, valamint Az Est Film Vértess Marcell által rajzolt 1918–1919-es publicisztikai karikatúráit. A tanulmány ezt a keretezést két szempontból igyekszik felülvizsgálni és újragondolni. Bár a régi és az új médiumokra párhuzamosan fókuszáló médiaarcheológia utólagos pozíciójából ezek a munkák valóban tekinthetők animációs filmnek, az eddig mellőzött nemzetközi szakirodalom bevonásával amellet érvelek, hogy az animáció fogalma ebben az esetben anakronisztikus visszavetítés. Álláspontom szerint a vizsgált művekben az animációs trükkfilm a korai film illuzionista attrakciójának örököseként magával a mozgással, a megelevenedő képpel, a film mágijával azonos. Másrészt a tanulmány azt állítja, hogy ezeket a mozgóképes alkotásokat nem lehetséges pusztán filmtörténeti keretben tárgyalni, szélesebb médiatörténeti megközelítésre van szükség. Ezek a filmek ugyanis sohasem önállóan jelentek meg, hanem a populáris színpad, a vásári mutatóványosság leszármazottjaként előadásalapúak voltak. Ennek a típusnak a megnevezésére a „performatív animáció” fogalmát használom, melynek tanulmányozásánál nemcsak a mozgóképet, hanem a színpadi forma, a nyomtatott sajtó, a rajzoló test, a transzformáción alapuló rajz és a krétatábla médiumait is szükséges figyelembe venni.



[abstract]

The discourse of the Hungarian film history traditionally examines the sequence in the compilation known as *Battlefield caricatures* (Harctéri karikatúrák. 1915), as well as the 1918-1919 journalistic caricatures of Az Est Film drawn by Vértés Marcell as the first survived Hungarian animated films. The paper reviews and rethinks this framing from two perspectives. Although from the retrospective position of media archaeology focusing on old and new media in parallel, these works can factually be considered as animated films, I argue, with the involvement of the hitherto neglected international literature, that the concept of animation in this case is an anachronism. In my view, animated trick film in these motion pictures is identical to the movement itself, the lively images, and the magic of the film as a descendant to the illusionistic attraction of early cinema. On the other hand, the study claims that these moving pictures cannot be discussed purely within the framework of film history, a broader approach is needed in terms of media history. These films were never projected in themselves, but were based on performative acts as a successor of the popular stage and attractive show in a fair. I use the expression of “performative animation” to name this type, and to study this, it is necessary to take into account not only the moving picture, but also the media of both stage form, printed press, the draftsman’s body, the transformation-based drawing, and chalk board.

A(z animációs)filmtörténeti keret szűkössége

A hazai diskurzus következetesen filmtörténeti elbeszélés keretében tárgyalja, azon belül pedig többnyire animációs filmként azonosítja a *Harctéri karikatúrák* néven 1915-ből fennmaradt összeállítás betétjét, valamint Az Est Film filmhíradóinak Vértess Marcell által 1918–1919-ben rajzolt, *A hét humora* címet viselő publicisztikai karikatúráit. Ezeket a mozgóképeket a recepció hagyományosan az első fennmaradt hazai animációs filmeknek tartja. Tanulmányomban két irányból igyekszem felülvizsgálni ezeket az álláspontokat és újragondolni az említett mozgóképek helyét. Egyrészt azt állítom, hogy az animációs film mai értelemben vett fogalma ezeknek a műveknek a születése idején még nem létezett, így a fogalom visszavetítése csak utólagos szempontból lehetséges, történetileg viszont anakronizmus. Füzi Izabella legújabban hasonlóan érvelt amellett, hogy a film mai szemantikájának visszamenőleges hatályú alkalmazása félrevezető, és a médiumot a korabeli bemutatási, terjesztési, használati gyakorlatokkal szoros összefüggésben szükséges tárgyalni (Füzi 2022: 5., 74-76.). Másrészt azt szeretném bizonyítani, hogy a filmtörténeti keretezés is elégtelen, a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* animált mozgóképei nem tekinthetők autonóm filmeknek, így önmagukban, önállóan sem vizsgálhatók. Befogadásuk más médiumokhoz kötődik, értelmezésüknél figyelembe kell venni a nyomtatott sajtóban megjelent rajzos karikatúrák és a színpadi produkciók populáris műfajainak kontextusait, a színpadszerű forma, a nyomtatott sajtó, a rajzoló test, a transzformáción alapuló vonalrajz és a krétatábla médiumait. Ennélfogva az eddig alkalmazott diszkurzív keret kiszélesítésére, a filmtörténetnek a médiatörténet felé való kiterjesztésére van szükség. Tekintve, hogy ezek az animációk előadásalapúak voltak, az animáció ezen korai típusának az elkülönítésére a „performatív animáció” fogalmát alkalmazom. Ha ezeket a mozgóképeket nemcsak mint készterméket vizsgáljuk, hanem magának a rajzolásnak a folyamatára is tekintettel vagyunk, megnyílik a lehetőség, hogy a performatív animációnak e két magyar példáját nemzetközi összefüggésekbe ágyazzuk, amivel eddig adós maradt a magyar kutatás.

Habár az animációnak az a fogalma, ahogyan ma ismerjük, a tízes években még nem létezett, nem arra teszek javaslatot, hogy ezeket az alkotásokat ne nevezzük a továbbiakban animációknak. Egyrészt magam is ezt a terminust alkalmazom rájuk, másrészt egy fogalomnak a lecserélése nagyobb diszkurzív zavart okozna, mint amennyit megold. Álláspontom szerint a szóban forgó filmeket csak retroaktív nézőpontból, jelenlegi tudásunk felől kiindulva nevezhetjük animációnak, médiatörténeti szempontból viszont ez ahistorikus névadás. Ezt a kettősséget a Michel Foucault által a diskurzuselemzés két alapvető módszereként kidolgozott archeológia és genealógia fogalmával igyekszem megvilágítani, melyek segítségével a francia szerző a történelem teleologikus szemléletével szemben annak diszkontinuitását hangsúlyozza. Amíg Foucault az archeológiai módszert oly módon határozta meg, mint amely – a régész tevékenységéhez hasonlóan – a múltnak a jelentől való elválasztottságára koncentrálna porolja le a tudásszerveződés egyes rétegeit, addig a Nietzsche-re visszavezetett genealógiai módszer fordítva, a jelen felől közelíti a múlt felé. A Foucault-féle értelemben vett archeológia a múltnak a jelentől való különbségére, a genealógia pedig a jelen egy aktuális kérdés által szült múltjára, a „jelen diagnózisára” (Foucault, 1998: 79) kíváncsi – miközben a két módszer szigorúan véve nehezen választható el egymástól. Magam ebben a tanulmányban a genealógiai módszer felé hajlok, hogy a történeti töréspontok felől jelöljük ki a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* helyét.

A heterogén elemekből – elkülönülő animációs szekvenciából és több előszereplős jelenetből – álló *Harctéri karikatúrák* fennmaradt változatában is megfigyelhető a genealógiai eljárás, mivel annak elejét utólagosan *A rajzfilmek őse* inzerettel látták el, amely előformázta a későbbi szűkítő besorolásokat. Ez az értelmezői gesztus nemcsak az animációtörténeti keretezést, hanem a mozgóképnek a jelen felől való megközelítését is igazolja, ugyanakkor ravasz módon még nem „teljes értékű”, hanem afféle protoanimációként azonosítja a filmet. Kőhádi Zsolt szintén genealógiai módszert érvényesít, de egyúttal fel is figyel a mai kategóriából való kitüremkedésére, amikor „animáció és rövidjátékfilm egyvelegének” nevezi a *Harctéri karikatúrákat*, és idézőjeles távolságtartással az „önmagát rajzoló» stoptrükkös ábraként” definiálja, azaz a mai fogalmi háló elégtelenségét jelzi (Kőhádi 1996: 87). Ami *A hét humorát* illeti, Dizseri Eszter megközelítésének irányát már önmagában mutatja könyvének témája, a magyar animációtörténet, mely „rajzolt mozgó illusztrációként”, majd „animált mellékletként” hivatkozik Vértess Marcell alkotásaira (Dizseri 2006: 119-120.). Az Est Film vonatkozó részleteit „[a]nimációs trükkökkel kiegészített filmhíradóknak” nevezi M Tóth Éva és Kiss Melinda (M Tóth – Kiss 2014: 26). Varga Zoltán szintén animációsfilm-történeti összefüggésben „a hazai animáció úttörő kezdeményezéseiként” említi „Vértess Marcell krétával készült animációit”, a *Harctéri karikatúrákról* pedig megjegyzi, hogy „annak kétperces felvezetésében rajz- és papírkivágásos animáció látható” (Varga 2016: 45). Rövid ismertetésében Pálffy Lajos azt írja az 1915-ös mozgóképről, hogy „animációval kezdődik”, majd az „animációt 2:20-tól egy kamerával felvett és megvágott kisfilm követi” (Pálffy 2014). Vértess Marcell 1918-1919-es karikatúráit Torma Galina „az első animációs emlékeink” közé sorolja (Torma 2020: 53). Az említett szakirodalmi példák azt igazolják, hogy a két mozgóképet dominánsan animációs filmként értelmezték, így mellőzték annak előadáshoz kapcsolódó kontextusait.



A hét humora: A béke angyala (1918. november)

Az elsőség evolúciótana

Az idézett művek következetesen visszatérő retorikai fordulata ezeknek a mozgóképeknek a magyar animációs film történetében játszott elsőségére való hivatkozás. Óvatosabban kellene azonban bánnunk azzal, milyen értelemben tekinthető valamilyen alkotás az elsőnek. Már önmagában a megállítós trükkkel felvett mozgókép is animációként definiálható? Vagy csak az animációs szekvencia nevezhető annak? Az alkalmazott animáció vagy csak az önálló film tekinthető elsőnek? Ezen differenciált szemléletmód alapján sokféle mozgókép tarthat igényt az elsőség rangjára. Bár nem ismeretes, hogy mennyiben egységesen, az eredeti koncepció szerint maradt fenn a *Harctéri karikatúrák*, de nem állja ki az önálló animációs film próbáját, mivel az összeállításnak csak első, kétperces szekvenciája tekinthető animációnak, míg *A hét humora* filmhíradókba ágyazódott epizódokból állt, és abból is pusztán két-három rész tartalmaz – néhány másodpercnyi – animált képsort. A *Harctéri karikatúrák* legfeljebb mint a legkorábbi *fennmaradt* magyar animációs *szekvencia* tekinthető elsőnek, de a filmtörténet inkább Kató-Kiszly István 1914-ből származó *Zsír Ódon* című elveszett papírkivágásos mozgóképének adja az alapító címet (M Tóth – Kiss 2014: 25. Orosz 2015: 8. Varga 2016: 44). Ám még ez az állítás sem feltétlenül állja meg a helyét, ugyanis Dizseri Eszter és Orosz Márton arra hivatkozik, hogy Gábor Móríc már az első világháború előtt, 1914 elején kapott megbízást több rajzfilm elkészítésére (Dizseri 2006: 11. Orosz 2015. 9: 5. jegyz.). Úgy tűnik, még ennél is korábbra tehető a kezdet. Sikerült talánom egy 1959-es újságcikket, melynek állításai kontrollforrás ismerete nélkül jelenleg persze nem bizonyíthatók, de azokat a szerzői visszaemlékezés hitelesíti. Eszerint Gábor Móríc már 1909 áprilisában egy Földi nevű ügyvéd megbízásából a New York kávéházban hozzákezdett egy labdarúgás témájú rajzfilmhez, melyhez „rajzokat lefotografáltatok, azután filmre veszem fel”.¹ Majd Simonfi Jakab finanszírozásával egy másikat is készített, és 1909 júniusában az Angol Parkban volt – a szerző bizonyosan téves állítása szerint – „a világ első rajzfilmjének bemutatója”, amely támogatója révén állítólag az Egyesült Államokat is megjárta. E számos bizonytalan, kizárólag szövegekből ismert és utólagos pozícióból „rajzfilmnek” vagy „animációs filmnek” minősített művekkel szemben azonban még a második világháború előtti korszakban sem beszélhetünk önálló magyar animációs filmről, mivel vagy híradók, játékfilmek betétjeiként jelentek meg, vagy alkalmazott formában, reklámfilmként gyártották azokat (utóbbiakat főként a Macskássy Gyula köré csoportosuló műhelyek). Az első önálló magyar animációs filmet hagyományosan Macskássy Gyulának, még közép-európai mércével is igen későn, 1951-ben befejezett *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* rajzfilmjéhez szokás kötni, amely maga is öntudatosan „első magyar színes rajzfilmként” hirdette magát a főcímben.

Kérdés azonban, hogy az elsőség és az önállóság hajszolásával valóban a leginkább releváns kérdésirányokat ragadjuk-e meg. A szerzők ugyanis rendszerint elsiklanak afelett, hogy az 1910-es években nem beszélhetünk önálló animációs filmről. Az, hogy a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* más összeállításokba ágyazódik, nem marginalizálható jelenség, hanem a korai animációs mozgóképeknek a performanciához, a vetítéshez és a néző megkonstruálásához kapcsolódó lényegbevágó aspektusára világít rá. Ezeket a mozgóképeket nem lehetséges a bemutatás szituációjától elkülönítve tárgyalni, intermediális megközelítés szükséges. Maguk az alkotók sem nevezhetők pusztán filmkészítőknek, más irányú tevékenységeik farvizén úgyszólván

1 [n. n.] Ötven éves a magyar rajzfilm. *Hétfői Hírek*, 1959. április 20. 4.

kiruccannak a mozgókép területére. Kató-Kiszly István grafikusként, majd díszlettervezőként dolgozott, Vértés Marcell a sajtóban megjelenő karikatúra felől érkezett a filmhez, míg Gábor Móric festőművész volt. Azáltal, hogy a magyar filmtörténet az elsőséget hangsúlyozza, homogenizálja a különbségeket és teleologikus narratív kontinuitást épít fel, ami azonban felfedi reflektálatlan előfeltevéseinket, nevezetesen azt, hogy ezekhez a filmekhez kortárs szemüvegen keresztül közelítünk. De vajon valóban önállóként és az élőszereplős filmtől elválasztva kellene-e felfognunk az 1910-es évek animációit? Az elsőséggel és a többi mozgóképes formától való elkülönítéssel szemben magam inkább a filmtörténeti töréspontokra helyezem a hangsúlyt, és amellet érvelek, hogy a kizárólagosan animációtörténeti, de még a filmtörténeti keret is elégtelen a megértésükhöz.

A moziattrakció mint mozgás

A két magyar film értelmezéséhez előbb az „animáció” kérdésének a korai mozi kontextusában való problematikus státuszát szükséges tárgyalni. Az animációs film fogalma ma sem egyszerűen definiálható oly módon, hogy annak valamennyi formájára átfogóan alkalmazható legyen, egyúttal pedig el is határolja azt más mozgóképtípusoktól. Mindazonáltal animáción rendszerint olyan sajátos felvételi eljárást értünk, amely az élőszereplős film folyamatos rögzítésének mechanizmusával szemben kézműves módon, egyedi felvételekkel hozza létre a mozgás illúzióját keltő képszekvenciát. Az animációt rendszerint műfajként kategorizálják,² illetve a fotografikus alapú élőszereplős filmmel szembeállítva képkockánként készülő technikaként gondolják el. Eltekintve attól a kérdéstől, hogy a digitális média mennyiben írta felül ezeket a hagyományos, analóg filmkészítési módokat, a fenti kritériumok számos ponton támadhatók. Amennyiben a műfaj fogalmát a tematika, a forma vagy a néző testi reakciójának kategóriájaként fogjuk fel, az animáció semmiképpen nem tekinthető műfajnak, de – mint arra Varga Zoltán felhívja a figyelmet – „az egyes animációs formák sem műfajok, mert önmagukban a pusztán formák még nem teremtenek műfajt, ha nem csatlakoznak hozzá egyéb, a művek szorosabb rokonságát megteremtő jegyek” (Varga 2011: 67). Problémás a képkockánkénti felvételre alapuló meghatározás is, elvégre az élőszereplős film is az idő meghatározott periodicitással történő mintavételezésével jön létre, amíg azonban az analóg élőszereplős filmnél a felvétel valósidejű folyamatáról van szó, az animációs felvételi módnál a mozgásillúzió létrehozásában nincs indexikális kapcsolat a valósidejű mozgás sebességével, a felvétel intervallumai a mozgást mesterségesen állítják elő (Martinez 2015: 47). A fotorealisztikus felvétel indexikális alapjával való szembeállítás hasonlóképpen kikezdhető (ami nem azonos a mozgásillúzió indexikusságával), mert ha az analóg animációs film esetében valamilyen tárgy jelen van a kamera lencséje előtt, akkor az ugyanúgy indexnek tekinthető, hiszen a film ontológiája nem azt jelenti, hogy a mozgó alak valóban élő szereplő-e, hanem azt, hogy ott van a felvevőgép előtt. Az elkülönítés ezen nehézségei rámutatnak az élőszereplős film és az animációs film közös gyökereire, és felvetik azt a kérdést, hogy valóban az élőszereplős filmmel szembeállítva kellene-e feltárnunk a fogalom

2 Varga Zoltán az animáció műfajként való meghatározásának kritikájára építette doktori disszertációját (Varga 2011.; vö.: Varga 2016: 24-25.). Az animáció műfajként való meghatározására példa az *Oxford Filmenciklopédia*, melyben Donald Crafton „animációs műfajról” beszél (Crafton 2004: 73), az *An Introduction to Film Studies* pedig a dokumentum filmmel együtt a „Genre Forms – Realism and Illusion” című fejezetben tárgyalja az animációt (Nelmes 1999.) *Animation: Genre and Authorship* című meghatározó könyvében Paul Wells is meglehetősen problematikusnak és esetleges „műfaji” kategóriák keretében tárgyalja az animáció és a műfajok kapcsolatát (Wells, 2002).

genealógiáját. Másfelől a technikai megkülönböztetés elfed egyéb szociokulturális aspektusokat, melyekről Donald Crafton azt írja: „Az értelmes »moziarcheológia« nem abból áll, hogy ezeket a tárgyakat pásztázzuk, keresve a jövő mozijának vagy animációjának avatárjait, hanem abból, hogy megpróbáljuk megérteni azokat az értékeket, amelyeket a használók azoknak tulajdonítottak, és ahogyan a fogyasztók és a magyarázók ezeket alkalmazták” (Crafton 2011: 105).

Amennyiben az animáció etimológiailag a latin *animare*, azaz „lelket adni valaminek” jelentésből ered, a megelevenedés, a lélekadás metaforája nyilvánvalóan az életre kelt képre, azaz a mozgásra utal, így az úgyszólván élettelen statikus képpel állítódik szembe. Az animáció mai – pontosabban a digitális átalakulás okozta változások miatt inkább tegnapi – ellenfogalma ugyanakkor nem az állókép, hanem az élőszerplős film. Tom Gunning klasszikus tanulmánya óta közhely, hogy a korai moziban maga a mozgás és általa a megelevenítés volt az uralkodó nézői paradigma (Gunning 2004), ami kihúzza a talajt az animáció jelentésének akkori funkcionalitása alól. Az élővé tételt a mozgás teszi lehetővé – az élőszerplős film esetében a képen látható mozgást nem technikailag kell előidézni, míg az animálás mozgatóval történik –, ám a mozgásnak nem feltétlenül kell valósnak lennie, hogy az élet illúzióját nyújtsa. Crafton az animáció fogalmának két jelentését különíti el, az életre keltéssel kapcsolatos szakrális és a mozgással összefüggő profán jelentést, amit szerinte Émile Reynaud Optikai Színháza (Théâtre Optique) egyesített, bár ő azt nem tekinti a film előzményének, mert színpadi bemutatásra épült (Crafton 2011: 98-101.). Daniel McKenna az animációs mozgást fenomenológiai tapasztalatként definiálja, a nézőre gyakorolt benyomást emeli ki, így szerinte nem az a lényeges, hogy fotografikus alapokkal rendelkező mozgóképet érzékelünk-e vagy sem, hanem az, hogy mit tesz az animációs tapasztalat: „Inkább a valóság benyomása foglalja el a néző fantáziáját, melyeket olyan mozgás aktivál, melyeknek nem feltétlenül kell valóságosnak lenniük ahhoz, hogy »realisztikus« hatást fejthessenek ki, vagyis hogy a nézőket empátiás részvételre szólítsa fel, mind képzeletben, mind pedig fiziológiailag” (McKenna 2014: 9). A kulcs tehát a mozgás, amely nem feltétlenül indexikus, „a valóság benyomása a néző zsigeri, kinezteziás élményéből fakad, amikor a kivetített mozgást észleli” (McKenna 2014: 7).

Az életre keltést eminensen szemléltetik az ősfilm, illetve a rivális mozgóképes találmányok alternatív terminusai, a kronofotográfia, a kinetoszkóp, a kinematográfia, a mozgókép, az élő kép (*animated picture*), a mozgó fénykép, a biográf vagy a George Seldes által használt *lively arts*, azaz az „eleven művészetek” fogalma. Mindegyik elnevezés valamilyen formában a mozgás általi életre keltésben, a mozgás időbeli kiterjesztésében észleli az új találmány(ok) lényegét. Ennélfogva a korai filmben az animálást a mozdulatlan és a mozgó elemek viszonyában kell tárgyalni. A vizsgált művekben az animáció a korai film illuzionista attrakciójának örököseként magával a mozgással, a megelevenedő képpel, a film mágiájával azonos. Történetileg is megfigyelhető, hogy az animációkat a mozgással azonosították. A korai lengyel filmteoretikus, Karol Irzykowski, aki 1915-ben látott először rajzfilmet, *A tizedik múzsa* című 1924-ben megjelent alapművében a „rajzos filmet” (*film rysunkowy*) a tiszta mozgással azonosította: „A rajzfilmet csupán egy lépés választja el a mozgó díszítéstől vagy mozgó arabeszkől, aminek a lehetőségei újabb elképesztő távlatokat nyitnak meg” (Irzykowski 2011: 184. vö.: Kuc 2022). A mozgó arabeszk fogalma Germaine Dulac „vizuális arabeszk” kifejezésére emlékeztet, egyúttal azonban a nonfiguratív formákra épülő úgynevezett vizuális zene műfajára is, melynek többek között Léopold Survage volt az 1910-es évekbeli kezdeményezője, aki szerint „[a]z én dinamikus

művészetemnek alapvető eleme [...] a ritmus, azaz e forma mozgása és átalakulása” (Survage 1978: 29. vö.: Castello-Branco 2012). Az 1920-es évekbeli filmavantgárd absztrakt vonulata javarészt a mozgással kapcsolatos kísérleteket örökölte meg a korai mozitól, melyek „vizuális zeneként” is ismertek. Ide sorolható Survage munkáit követően Viking Eggeling úttörő *Diagonális szimfóniája* (*Symphonie Diagonale*, 1924), Oskar Fischinger geometrikus absztrakciói, Walter Ruttmann „fényjátékai”, a *Vérszegény mozi* (Anémic cinéma. Marcel Duchamp, 1927) vagy Len Lye közvetlenül a filmszalagra festett animációi.

Azért nem volt szükség az animációnak a mai értelemben használt különálló fogalmára, mert már maga a mozgókép – benne az élőszereplős film – is szorosan a mozgással kapcsolódott össze. Mivel mindkettő lényegét a mozgásban érzékelték, az animáció diszkrét fogalmának bevezetése fölöslegesnek bizonyult, az élőszereplős filmek és a mai értelemben vett animációs filmek közötti határok nem voltak stabilak. A film és az animáció közötti határképzés bizonytalanságát Crafton kritikusan, de találóan „esztétikai gerrymanderingnek” nevezi (Crafton 2011: 97), retorikájával utalva annak (média)politikai motivációira. Ennek az összefonódásnak a nyomán André Gaudreault és Philippe Gauthier azt a kérdést boncolgatva, hogy az animáció mennyiben tekinthető önálló területnek, amellet érvelnek, hogy mivel az animáció a korai mozi lényegével függ össze, egy másik fogalom bevezetése szükséges a korai mozgóképre. A korai francia filmtörténész, Guillaume-Michel Coissac „cinématographie-atraction” kifejezését felmelegítve a korai mozgóképet „moziattrakciónak” vagy precízebben „kine-attraktográfiának” (*kine-attractography*) nevezik (Gaudreault – Gauthier 2011: 86) a „film” helyett, hogy diszkurzívan is jelezzék a diszkontinuitást. Állításuk szerint ekkor még nem konceptualizálták külön az animáció és az élőszereplős filmet:

csak a mozi intézményesülése óta tekinthetjük jogosan az animációt a filmművészet autonóm vagy viszonylag autonóm tartományának. A kine-attraktográfia által uralt időszakban egyáltalán nincs szükség, és semmi alapja sincs annak, hogy különbséget tegyünk az animáció és azon kulturális sorozatok között, amelyek megfelelnek annak, amit »kinematográfiának« nevezhetnénk (és amit hagyományosan »korai mozinak« neveznek, de ami – mint azt korábban kifejtettük – nem problémamentes). (Gaudreault – Gauthier 2011: 87)

Az animáció azért tudott a filmtörténet későbbi fázisában elkülönülni, mert az a nézői tapasztalat, hogy maga a film is „animált”, megszokottá vált. Gauthier ezt egy másik tanulmányában a film intézményesülésével hozza kapcsolatba, miszerint az attrakcióval, az illuzionizmussal asszociálódott stoptrükk kimerült, a továbbiakban már nem tudta betölteni korábbi szerepét, ezért a sokkhatás új formájára volt szükség:

Úgy látszik, a hagyományos trükkök, mint például a stop-kamera technikát alkalmazó trükkök (melyek a valamivel újabb trükkökhöz képest, például a képkockáról képkockára történő animáláshoz képest hagyományosak) már nem tudták ugyanúgy elbűvölni a közönséget, akik mindig valami újat kerestek. (Gauthier 2011: 168)

Gauthier ezt a folyamatot 1915 körülre teszi, és „az animációs rajzok trükkjelenetekből való kiválásának szimptomája az animált karikatúrák/rajzfilmek [*animated cartoons*] kifejezés – nagyjából az 1910-es évekre tehető – új konnotációjának a megjelenése volt” (Gauthier 2011:169). Ahhoz, hogy az animáció mai értelemben használt jelentése az 1910-es évek végére elterjedhessen, az ilyen, különállóként érzékelt mozgóképes gyakorlatoknak addigra már

láthatóvá kellett válnia, kritikus tömeget kellett elérnie, hogy azonosítani lehessen egy új fogalom – pontosabban egy régi fogalom, az „animáció” új konnotációjának – bevezetésével. Mint azzal a következő fejezetben részletesen foglalkozom, a rajzos animációkat az 1920-as évektől már a magyar diskurzusban is „rajzos trükkfilmnek” vagy rajzfilmnek kezdik nevezni. Az attrakció sokkhatásának eltűnésével szemben McKenna az animációval kapcsolatos fogalomképzést az ilyenfajta „mozgó rajzok” indusztrializált tömegtermelésével hozza összefüggésbe: „Csak miután a nagy animációs stúdiók egy egyszerűsített ipari gyártási folyamat felé mozdultak el, ami az egyedi kézművest nagymértékben elavulttá tette, szerezte meg a kifejezés a domináns asszociációit mint kézzel készült, nem fotografikus kép” (McKenna 2014: 4). A futószalagszerű gyártás és a munkafázisok felosztása az Earl Hurd, illetve John Randolph Bray által 1914-ben szabadalmaztatott cellanimációs technikához kapcsolódik, amely lehetővé tette, hogy a celluloid átlátszó felületén csak a mozgó részeket rajzolják újra, melyeket a külön papírlapokra rajzolt statikus hátterek elé helyeztek.

A „pre-cell” korszak nemcsak a korai mozi és a korai animáció szoros összefüggését tárja fel, hanem azt is, hogy az animáció különálló fogalma „műfajként” csak az 1920-as években terjedt el, miután az önálló moziattrakció hanyatlásnak indult. Mindezek új megvilágításba helyezik az animáció genealógiáját, de Lev Manovich állításait is a film indexikalitásának eltűnéséről és a digitális film posztmediális állapotáról, amely szerint jelenleg a digitális film válik animációvá. Szerinte a filmben a digitális módon történő egyre nagyobb fokú kézi beavatkozások aláássák az élőszereplős film és az animáció közötti különbséget: „Az animáció szülte mozi kiszorítja az animációt, míg végül az animáció sajátos formájává válik” (Manovich 2011: 166). Ugyanakkor Manovich állítása anakronizmus, mert ha az animáció fogalma a mai értelemben nem létezett az 1920-as éveket megelőzően, és ha a mához hasonlóan a korai időszakban sem volt éles határvonal az élőszereplős film és az animáció között, akkor nincs is olyan különbségtétel, melyet alá lehetne ásni. Donald Crafton etimológiai visszafejtésekkkel és a genealógiai módszer alkalmazásával bírálja Manovich-ot, mivel szerinte Manovich nem történeti animációdefiníciót használ, hanem ahistorikus módon kiszélesíti a szó értelmezési tartományát (Crafton 2011). Az animáció átfogó definiálásának sorozatos kudarcát nem elnyomni, hanem tudatosítani szükséges, annak érdekében, hogy az élőszereplős mozgóképpel való közös gyökerekre mutassunk rá. Az 1910-es évek közepére leszálló ágra kerülő attrakciós mozi kapcsán fogalmazta meg Gunning, hogy „nem tűnik el a narratíva dominánssá válásával, inkább alámerül bizonyos gyakorlatokba” (Gunning 2004: 294). Amire Gunning nevezetes tanulmánya ezen részében „bizonyos gyakorlatként” utal, ahol az attrakció továbbélt, nemcsak az avantgárd filmekben érhető tetten, hanem az animációs filmekre is vonatkozik.

A vonalrajz médiumváltása

A fentiekben körvonalazott kontextusokat és teoretikus problémákat figyelembe véve érdemes vizsgálni a *Harctéri karikatúrákat* és *A hét humorát*. Mindkettő roppant szegényes korabeli sajtóforrásokkal bír, és még az is bizonytalan, hogy egyes hivatkozások valóban ezekre az alkotásokra vonatkoznak-e egyáltalán. Mivel az első mozgókép szerzője ismeretlen, és címadása is vélhetően utólagos, még nehezebb a kútfőket beazonosítani. A *Hangosfilm* internetes adatbázis szerint a *Mozihét* folyóirat 1915. október „15-i” (valójában 17-ei) számában *Aktuális karikatúrák* címmel megjelent reklámhirdetés, amely szerint a Kruppka filmgyár produktumáról

van szó, a *Harctéri karikatúrák*ra vonatkozik.³ A reklámszöveg szerint a karikatúrák november 25-én vetítésre kerülő első sorozata a *Mikor a nap felkel a Vogézek mögül* alcímet viselte, s minthogy ez az Elzász-Lotharingia mentén húzódó hegylánc a francia–német határt képezte, több mint valószínű, hogy a jelzett aktualitás az első világháborúhoz kapcsolódott.⁴ A *Harctéri karikatúrák* animációs szekvenciája valóban a felkelő Napot reprezentálja, itt azonban az orosz front a téma, és a Napba írt felirat a „Kárpátok”, tehát a két mozgókép nem feltétlenül azonos. Ha a *Mozihét*ben hirdetett film valóban animáció volt, a reklám azon felkiáltójelekkel kísért megjegyzése, miszerint „a meglepetések korszakát éljük”, az ilyen típusú moziattrakció újdonságát jelentheti. Humoros voltát a zsigeri, testi reakcióra felhívó tipografikus (lépcsőzetesen elrendezett) szöveg jelzi: „közönsége: kacagni! mulatni! tombolni fog!”. A *Budapesti Hírlap* több száma is ugyanekkor hirdette az „új hadi aktualitások, hadi karikatúrák” műsorát, ami vélhetően azonos ezzel a mozgóképpel.⁵

!! A meglepetések korszakát éljük !!

Meglepetésszámba megy
a legközelebb kiadásunk-
ban, heti sorozatban meg-
○○○○ jelenő: ○○○○

„Krupka-hét“

Aktuális karikatúrák

I. SOROZATA

**(Mikor a nap felkel
a Vogézek mögül)**

Közönsége:

kacagni!

mulatni!

tombolni fog!

**Bemutatásra kerül a filmbörzén f. hó
25-én (csütörtökön), d. e. 10 órakor**

A Mozihét 1915. október 17-ei hirdetése

³ <https://www.hangosfilm.hu/filmografia/harcteri-karikaturak>

⁴ *Mozihét*. 1. (1915) 36. (oldalszám nélkül). A továbbiakban a források helyesírását – az újságok címeinek kivételével – a mai magyar alakokhoz igazítom.

⁵ *Budapesti Hírlap*, 1915. november 1. 7., november 2. 7., november 3. 14., november 4. 15.

A hét humorát a korabeli lapok „rajzolt karikatúraként”, „Vértés karikatúrájaként”, „aktuális karikatúraként” hirdették, melynek képeit „rajzolja Vértés”.⁶ Úgy tűnik, korábban is vetítettek Magyarországon hasonló típusú mozgóképeket, mert a sajtó 1914. október 29-én „új háborús karikatúrákat” hirdetett, és azok feltehetően szintén rajzos filmek voltak, mivel az Omnia mozgóképpalota volt az előadás színhelye, más filmvetítések kíséretében (aktuális kinemaszkeccs, hadi aktualitás).⁷ A két munkán kívül gyermekmozi kapcsán hivatkoznak ugyanekkor „rajzolt trükk-képekre”, amely – figyelembe véve a közönséget és a szűkítő jelzős szerkezetet – nem lehetett más, mint animáció, különös tekintettel arra, hogy a rajzos filmet a 20-as évektől már következetesen „rajzos trükkfilmként” vagy egyszerűen rajzfilmként említik.⁸ Elképzelhető, hogy animációként értelmezhetők azok a „szatirikusnak” titulált „kinematográfiai trükk-képek”, amelyek azért jelentősek, mivel hozzátették, hogy „új zsáner a kinematográfiában”, azaz egy mozgóképtípus elkülönülését regisztrálták.⁹ Kató-Kiszly István animációit „trükk karikatúráknak” vagy „karikatúra trükkfilmnek” nevezte a sajtó.¹⁰ Az animációs képsort e szórványos említések ellenére is jól azonosíthatóan többnyire karikatúrának, trükknek, rajznak vagy aktualitásnak nevezték az újságok, ami rámutat e művek bizonytalan identitására, illetve arra, hogy milyen irányból – a nyomtatott sajtóban megjelent gúnyrajz, a filmhíradó és a trükkfilm felől – szemlélték azokat, ami ki is jelöli genealógiájukat.

Minthogy a korábban tárgyaltak értelmében a korai film lényegét, a mozgást, az animáció örökítette tovább, a két magyar filmet is a korai film attrakcióinak összefüggésében kell vizsgálni, ahol már nem a fotografikus kép mozog, hanem az élettelen rajzot mozgatják. A *Harctéri karikatúrák* elején az „Orosz offenzíva” című mintegy kétperces animációs szekvencia krétarajz és papírkivágásos technika ötvözte. A moziterem sötétjét imitáló fekete háttérből stoptrükk segítségével fokozatosan rajzolódik ki a fehér krétarajz, a hegy (a Kárpátok), a libikóka, a központi hatalmak két katonája, végül az orosz ellenfél képe. A rajzgép¹¹ automatizmusára emlékeztető szaggatott vonalrajz, mely egyre többet mutat meg az ábrázolás tárgyából, hasonló hatást kelt, mint Charles Csurinak a számítógépes animáció történetében úttörő jelentőségű *Kolibri* (Hummingbird, 1967) című, lyukkártyával generált szekvenciája. Az 1915-ös film az ellenség megjelenésével vegyes technikát kezd alkalmazni, a rajzolt háttér mellett papírkivágást, és egyidejűleg több képrészlet animálását látjuk a képkockákon: az orosz katonával párhuzamosan a másik katona keze szintén mozog, sőt közben a képbe jobbról beúszó katona is. A papírkivágás és a krétarajz vegyítése a nemzetközi tendenciákhoz is illeszkedik: a *Humoros arcok vicces fázisai* (Humorous phases of funny faces, 1906) című munkában a bohóc és a karikán átugró kutya szerepeltetésénél Stuart Blackton is keresztezte a papírkivágásos technikát a krétarajzzal, és hasonló látványt idéz elő Émile Cohl *Fantazmagóriájában* (Fantasmagorie, 1908) a halott bohóc felélesztése – bár ez utóbbi, még ha krétarajz hatását is kelti, valójában nem krétával,

6 [n. n.]: Vörös katonanap a mozikban. *Kis Újság*, 1919. április 4. 3. *Az Est*, 1919. március 16. 6. 1919. március 2. 5. 1919. január 19. 7., január 28. 6., február 2. 6. február 16. 7. stb.

7 *Magyarország*, 1914. október 29. 25.

8 *Népszava*, 1919. június 1. 10. A rajzos trükkfilmre pl: *Az Est*, 1926. március 15. 10. *Népszava*, 1926. április 8. 16. stb.

9 *Budapesti Hírlap*. 1914. március 31. 25.

10 *Mozihét*, 1919/17. *Budapest Hírlap*, 1919. október 22. 6. 1919. október 23. 6.

11 Rajzgép (*plotter*): A korai (analóg) számítógépes animációban az 1950-es évek végétől már alkalmazott rajzgépek, melyeket a művészek/tudósok többnyire saját maguk építettek meg, íróheggyel automatikusan rajzoltak fel vonalakat a rajzlapra vagy más felületre.

hanem a fehér alpra rajzolt fekete vonalak negatívjának alkalmazásával készült (Crafton 1993: 61). A *Harctéri karikatúrákban* a stilizált ágyúcsőként is értelmezhető libikókára felkapaszkodó, majd annak eltörése után a földre visszazuhanó katonák az ellenség sikeres visszaverését reprezentálják, azaz az „orosz offenzíva” metonimikusan kudarcot vall. Amíg a legyőzöttek a földön fekszenek, a kép bal felső sarkában egy magyar zászló bukkan fel „Isten áldd meg a magyart” felirattal.

A médiakonvergencia és a remedializáció sokfélesége jellemzi a *Harctéri karikatúrák* animációs részét, mely a médiumok azon természetét is szemlélteti, hogyan imitálja és örökíti tovább az új médium a régi médiumot. Nem választható külön ez a betét a karikatúrarajztól, mert eredetében, formanyelvében is a nyomtatott sajtóban publikált rajzok vizuális esztétikájához kapcsolódik. Önmagában már a vonalrajz stilizáltsága, illetve az ezt a vázlatosságot követő papírkivágásos technika a karikatúra egyszerűsítési elvét követi, vagyis azt, hogy minél kevesebb vonalból tegye felismerhetővé a tárgyat. Másrészt a karikatúra a jellemző vonásokat hangsúlyosabbá tévő túlzásokra épül, pontosan az aránytalanításból fakad a képi humor. Ebben az esetben ezeket az egyedi vonásokat látjuk a császári katona Pickelhaube-sisakján, a magyar honvéd sapkáján, de a stilizált Kárpátok, a magyar zászló, a felkelő Nap szimbólumaiban is. A libikóka allegóriája központi szerepet játszik a humor létrejöttében, a fenékre esés testi komédiájában, melynek funkciója az ellenség nevetségessé tétele, amely a tőle való félelem ellenszere. Harmadrészt a dualizmus időszakától felvirágzó élclapok karikatúráihoz az alkalmi, aktuális politikai kommentárjával is kapcsolódik, amely kontextusfüggő, a hírek előzetes tudását feltételezi.

Két ponton ugyanakkor a médiumváltás a karikatúra számára jelentős különbséggel is jár. Egyfelől a rajz ismeretlen készítője az off-screen elemek hangsúlyozásával a tér kontinuitását teremti meg, míg a látható és a láthatatlan játékára jóval kisebb lehetőség adódik az egyedi állóképet alkalmazó sajtóban. Itt az orosz katonának először csak a jobbról a képtérbe belépő csizmáját látjuk, és amíg az „Orosz offenzíva” felirat ki nem rajzolódik, a nézői tudás hiányos, nem tudjuk, ki annak viselője. Ráadásul, amikor a néző azt gondolná, hogy a központi hatalmakat reprezentáló katonák túlerőben vannak, váratlanul megjelenik ugyancsak jobbról egy másik orosz katona. Ezek a technikák már nem annyira az élclapok karikatúráinak remedializációi, hanem filmszerű eljárások. A csizma a késleltetés, a nézői feszültségkeltés, vagyis a suspense filmes funkciójával rendelkezik. A másik lényeges pont az animáció duális vicc-struktúrája, amit a láthatóan nem esetlegesen időzített „Hoó... rukk!...” inzert választ szét. A támadás és a megszégyenülés a viccmesélés felvezető és csattanó részére emlékeztet (utóbbira itt szó szerint), ez a kettős szerkezet nem a grafika pusztá átvitele a filmre, túllép az állóképen, két elkülönülő kép szükséges a humor működőképességéhez. A *hét humora* még egyértelműbben a viccmesélés struktúrájára épül: a rendszerint kétosztatú karikatúrák rendelkeznek egy – akár szó szerinti értelemben is vett – kérdő résszel (felütéssel), melyet a második rész csattanóként üt le. Vagyis nem elegendő ezekhez az állókép, mert két elem összekapcsolása szükséges hatásuk kifejtéséhez.

A rövidfilm és a karikatúra kapcsolatának legfőbb bizonyítéka, hogy a *Harctéri karikatúrák* animációs részét követően élőszereplős jeleneteket látunk, melynek során egy kiállításon gúnyrajz-sorozatot tekinthetünk meg az antant hatalmak és szövetségeseik politikusairól.

Ezeknek – mint ahogyan a filmnek – az alkotója nem ismert, de a *Hangosfilm* vélelmezése szerint a vonalvezetés Vértess Marcellnak *A hét humorában* is megfigyelhető stílusára emlékeztet. Vértess, akinek a mozival való kapcsolata a *Pesti Mozi* és a *Mozi* illusztrátoraként már az évtized első felében megvolt, 1914-1915-ben a *Borsszem Jankó* című élc lapban rendszeresen közölt karikatúrákat a Monarchia háborús ellenfeleiről.¹² Habár a *Harctéri karikatúrák* kiállításjelenetében látható és a sajtóban megjelent karikatúrák tematikai rokonsága kétségtelen, a grafikailag magasan képzett Vértess kidolgozott, könnyed vonalvezetésű, festői hatású rajzainak művészi színvonalához képest ezek a rajzok jóval sematikusabbak, így aligha valószínű, hogy Vértess-rajzokról lenne szó.¹³ Egy esettanulmányt véve alapul, a filmben negyedik karikatúráként szereplő *A belgrádi menekült* című karikatúra I. Péter szerb királyt disznópásztorként ábrázolja, akárcsak a *Borsszem Jankó*ban 1915. november 28-án megjelent Vértess-rajz, de a stílus és a stilizáltság foka jelentősen különbözik. A háborúban az ellenség képi ábrázolásának bevett technikája a diabolizáció és a bestializáció (az angol külügyminisztert, Edward Grey-t a film Mephistóként, I. Miklós montenegrói királyt kecskefejes boszorkányseprűn ábrázolja), és Tamás Ágnes kutatásai szerint a *Borsszem Jankó* a szerbeket főként sertésként, az oroszokat pedig alkoholistaként ábrázolta (Tamás 2016: 33, 34). Minthogy olyan sztereotipikus megjelenítésről van szó, amely nem kapcsolható egyetlen szerzőhöz, a sajtóban megjelent és a filmben látható karikatúrák alkotóját Vértesszel azonosítani alapos körütekintést igényel, de így is nyilvánvaló, hogy a két animációs szekvencia az élc lapokban megjelenő karikatúrák köpönyegéből bújt ki.



Petár mint vendég (Vértess Marcell rajza, *Borsszem Jankó*ban 1915. november 28.)

12 Vértess háborús karikatúrái például: Galíciai visszavonulás (1914. október 18), orosz helyzet (1914. november 22), háromkirályok (1915. január 3), orosz cár és az angol király találkozása (1915. január 10), orosz egészségügy (1915. szeptember 12). Petár, szerb király (1915. november 28).

13 Vértessnek a *Borsszem Jankó*ban megjelent háborús rajzai például képeslapokon is megjelentek.

A nemzetközi filmtudományi szintéren jelentős purparlé alakult ki akörül, hogy mennyiben hatott a képregény, pontosabban a rajzos képsor (*comic strip*) műfaja az animációra és vice versa. Az egyik szélső pólust Donald Crafton képviseli, aki szerint formailag „a hatásuk a legkorábbi filmekre minimális volt”, így kapcsolatuk „túlértékelt”, míg az ellentétes álláspontot sok könyvében David Kunzle neve fémjelzi (Crafton 1993: 36. 47. Kunzle 1980). A szélsőséges vélemények között egyensúlyozik Drew Morton, aki a két médium dialogicitását emeli ki; kompozíciós szempontból különböznek, és amíg az európaiak filmszerűbbek, az amerikai képregények statikusak (Morton 2010: 298). Magyar viszonylatban viszont nemcsak azért kevésbé hangsúlyos a képsor kontextusa, mivel a műfaj itthon későn jelentkezett, hanem azért is, mert a szóban forgó performatív animációk kevésbé narratívak, egyetlen jelenet plánváltások nélküli két aktusából állnak csupán. Mindazonáltal a *Mozihét* 1915. október 16-i és október 24-i számában az „amerikai bohózatként” definiált *A féltékeny Mayer* című, nyolc képkockából álló képsor ugyanúgy fekete táblaképre és a fehér rajzra épül (feltehetően itt is a fekete-fehér elemek megfordításáról van szó), mint a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora*.¹⁴



A féltékeny Mayer című képsor (*Mozihét*, 1915. október 16.)

14 *Mozihét*. 1. (1915) 35. 37. (oldalszámok nélkül)

A *Harctéri karikatúrák* külföldi (filmes) mintáját talán a német vonalrajzos animációk jelenthették, több olyan propaganda-, illetve reklámanimáció ismeretes ebből az időszakból (a stop-motion képsorokat most nem említve), amely az ellenséget gúnyolja. A *Bokszmérkőzés John Bull-lal* (Ein Boxkampf mit John Bull, 1917) minimalizált animációjának címalakja már eleve brit propagandarajz átvétele, egy hadikölcsönt hirdet, és miközben a háborús ellenfél feletti győzelemre is buzdít, hasonló technikát és koreográfiát alkalmaz, mint az 1915-ös magyar film. A *John Bull* (1917) minimalizált animációjában a szöveg dominál, John Bullnak csak a szemei mozognak.

Még közelebbi analógiát és talán példát jelentenek az osztrák Theo Zache filmjei, akit szintén rajzolóként kértek fel hazafiasnak mondott animációs szekvenciák elkészítésére, mint amilyen a tematikailag is hasonlóan tűnő *Amikor az oroszok Przemysl előtt álltak* (Als der Russe vor Przemysl stand, 1914), ezek közül azonban egy sem maradt fenn.¹⁵ Nemcsak ezek a központi hatalmak oldaláról készült munkák, hanem a – magyar néző számára akkor nyilván tiltott – brit animációs szekvenciák is arra világítanak rá, hogy a *Harctéri karikatúrák* egy nemzetközi trendbe illeszkedett. Kifinomultabb karikatúrarajzokat alkalmazott a brit propaganda, melyek az alkotás folyamatát is megmutatták.

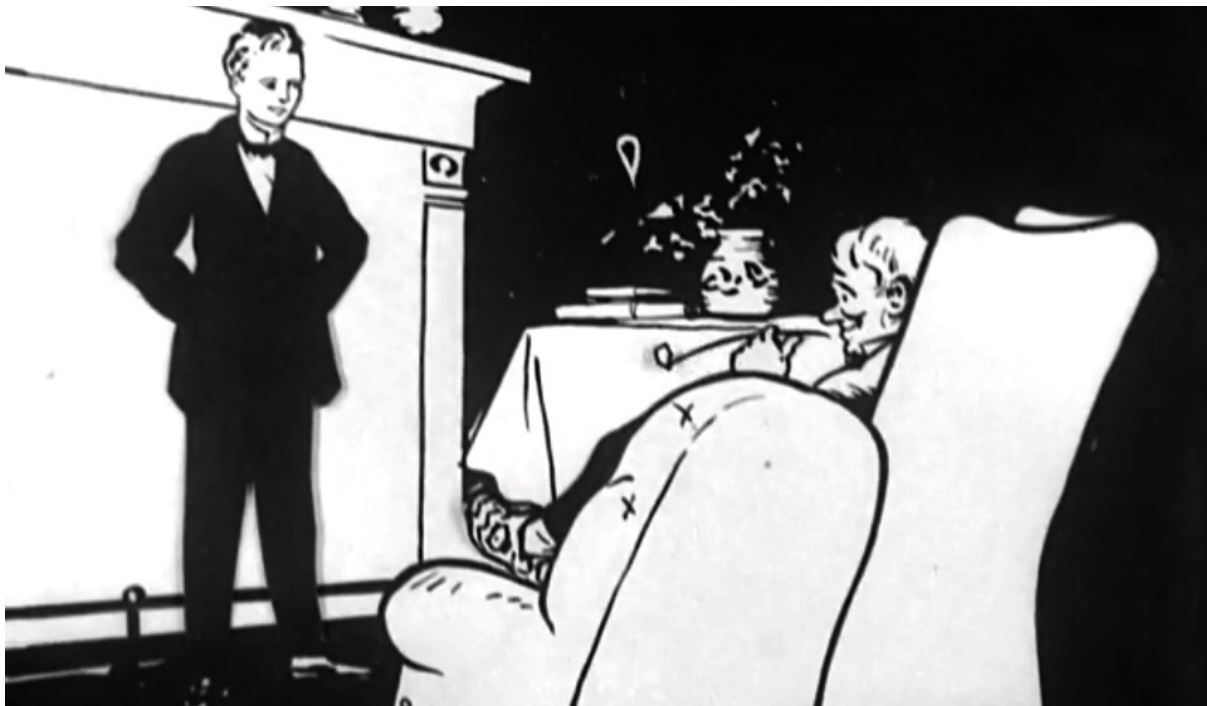


Simple Simon (1917–1918)

A karikatúrarajz mellett a remedializáció másik modelljét az éppen a háborús időszaktól aktivizálódó filmhíradók, aktualitások jelentették, mely majd *A hét humorára* is alkalmazható lesz. Mindkettő propagandisztikus módon, de a könnyedebb formát választva mutatott be hírértékű eseményeket. Kérdés, hogy a magyar filmgyárak honnan meríthették az ötletet aktuális események animációban történő megjelenítéséhez. Anélkül, hogy ennek genealógiáját sikerülne ezúttal feltárni, erre például a *Messter-Woche* 44. száma 1915 novemberében kínálhatott

¹⁵ Kriegsgegner im filmischen Fokus <https://ww1.habsburger.net/de/kapitel/kriegsgegner-im-filmischen-fokus>

nemzetközi modellt, melyben animált térképet látunk, és amely talán azonos azzal (vagy hasonló ahhoz), melyet a *Mozihét* mint „élő hadi térképet” hirdetett ugyanabban a számban, ahol a már idézett módon az „aktuális karikatúrákat” is reklámozták.¹⁶ Hasonlóan dokumentációs és propagandisztikus funkciója volt Winsor McCay 1918-ban elkészült, az Egyesült Államoknak a világháborúba való belépését eredményező hajó, *A Lusitania elsüllyesztéséről* (*The Sinking of the Lusitania*, 1918) szóló, saját zsebből finanszírozott animációjának, mely a fotografikus bizonyíték hiányát pótolta kvázi-híradós formában.

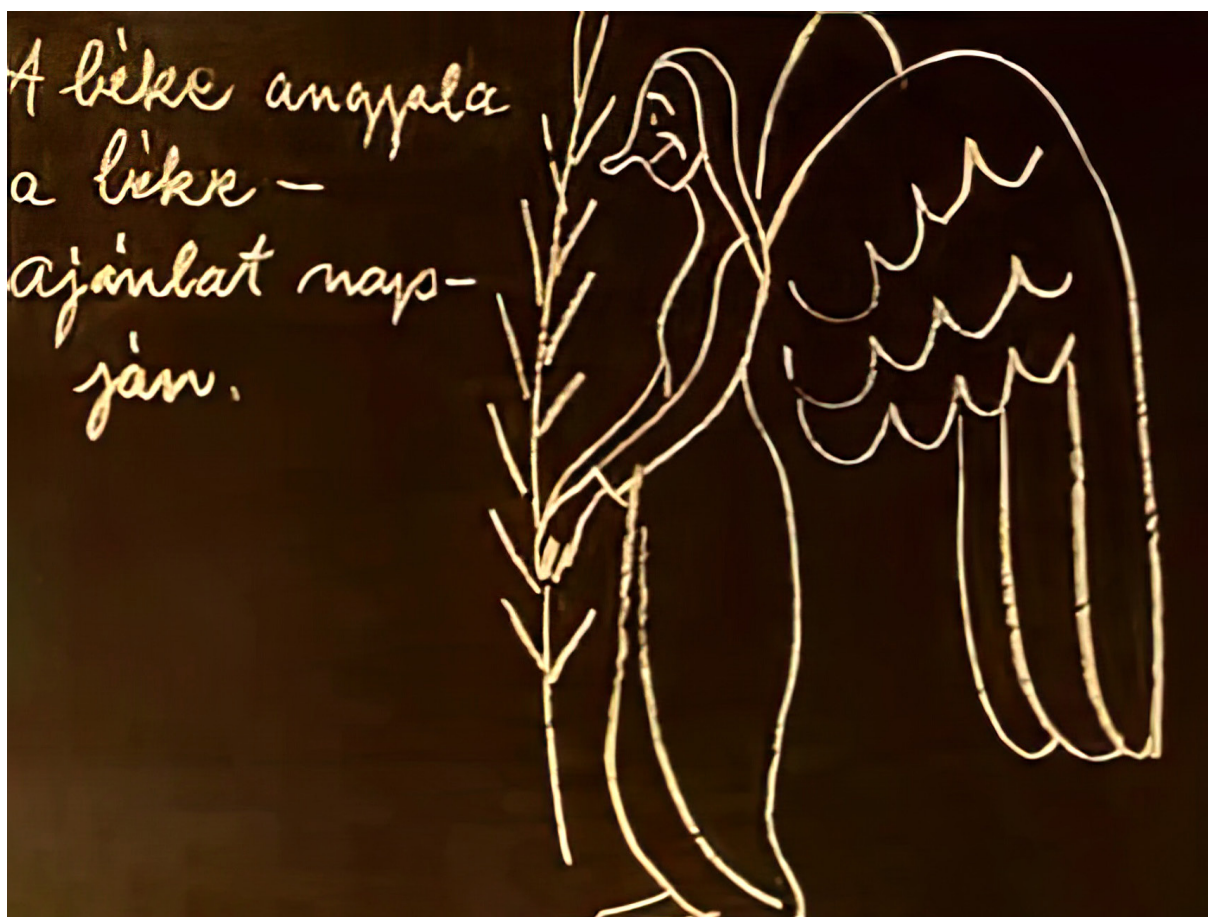


Old Father William (1917–1918)



The Story of the Camel and the Straw (1918)

¹⁶ *Mozihét*. 1. (1915) 36. (oldalszám nélkül)



A hét humora: A béke angyala (1918. november)

Amellett, hogy Vértess Marcell grafikusként, illusztrátorként a sajtó karikatúráihoz is kapcsolódott, a *Harctéri karikatúráknál* is szorosabb viszony fűzte a filmhíradó műfajához *A hét humora*t, amely Az Est Film 1918–19-es híradóinak végén kapott helyet. Itt sem mellékes körülmény, hogy ezek a rajzok nem önállóak, hanem egy másik filmbe bújtatva kommentálják az aktuális közügyeket, mely vizuális formában az írástudatlanok tömegeihez is eljuthat. Egyúttal a nyomtatott sajtóra mint régi médiumra is emlékeztetnek, amely világosan kiderül Damó Oszkár nyilatkozatából, aki Az Est riportjait „fényképújságnak” nevezte, és azt a nyomtatott sajtó felől kontextualizálta: „Az Est filmriportja külön szerkesztőség, mely azonban nem az újságpapírra, hanem a perforált filmszalagra rögzíti az eseményeket”.¹⁷ Láthatóan a film új médiuma retorikai szinten is inkorporálta a nyomtatott sajtó szótárát. A karikatúrák ugyanúgy rendszeresen a filmek utolsó rovatát foglalták el, ahogyan a nyomtatott sajtó végén szerepeltek a könnyebb – vagy a szórakoztató formában tált – hírek is, azaz a híradó a sajtót ebben is remedializálta. A 20 „számot” (kiadást) megért Az Est Filmben *A hét humora* sorozat karikatúráiból kettő, legfeljebb három tekinthető krétarajzként készült animációs szekvenciának. Az 1918 novemberében bemutatott 7. kiadásban *A béke angyala* címmel Vértess kezét és fejét hátulról közelképen látjuk, amint a fekete táblára fehér krétájával felskicceli a pálmaágot tartó angyalt és a hozzá kapcsolódó szöveget (*A béke angyala – A békeajánlat napján*), majd stoptrükkal a film animációs szekvenciába vált: az angyal a kettétört pálmaággal a kezében, balról *A három nap múlva* felirattal, szomorúan lehajtja a fejét, majd újabb stoptrükkökkel (csaknem húsz alkalommal állíthatták meg újra meg újra a felvételt) könnyeket hullat. Hasonlóan ironikus formában a „béke angyala” motívum megjelenik, és a háború végén, 1918-ban meg is szaporodik a *Borsszem Jankóban*. Bár ezek között egy

17 [n. n.]: Hogyan készül Az Est film? *Royal Apolló Műsor*, 1919. március 17. 7. 6-8.

sincs, melyet Vértés rajzolt volna, azaz a közvetlen kapcsolat a karikatúra és a film között ismét hiányzik, de a séma médiumváltással szintén a sajtóból került az új médiumba.¹⁸



A hét humora: *A milliomos kövér ember* (1919. március)

1919 márciusában a 20. kiadásban, a már a Vörös Riport Film burzsoáziaellenes ideológiáját előlegező *A milliomos kövér ember*ben Vértés kesztyűben rajzolja fel a táblára a figurát, majd stoptrükkökkel egy katona szuronyos puskája megböki a gazdag ember hasát, ahonnan a könnyhullásra emlékeztető korábbi technikával pénzürmék hullanak ki.

Az Est Filmnek az 1919 márciusában készült 18. kiadásában (*Konflis sztrájk*) szintén találunk egy apró, de a filmtörténetek által eddig figyelmen kívül hagyott, ám szerintem történetileg döntő jelentőségű kvázi-animációs részt. Arról van szó, amikor Vértés helytelenül *t* betűvel a végén írja le a táblára a *konflis* szót, a fölösleges betű pedig ugyanúgy stoptrükkkel tűnik el, ahogyan Stuart Blackton is a cím megjelenítésénél stoptrükköket alkalmazott a *Humoros arcok vicces fázisai* mérföldkőnek számító animációjában. A nemzetközi analógia mellett sokkal nagyobb ívű elméleti kérdésnek tűnik a *Konflis sztrájk* kapcsán az, hogy hol van a trükkfilm és az animáció határvonala. A „pre-cell” korszakban az animált szekvenciák technikája a stoptrükk volt, és amint korábban a kategóriák genealógiájából kiderült, az animációt trükkfilmként keretezték, a trükkfilm részének tartották. Amíg a hagyományos trükkfilmben a stoptrükk izolált maradt, addig az animációs filmben a megállítással felvett mozgókép emelkedett domináns pozícióba,

18 Pl. *Borsszem Jankó*, 1915. január 3. 9. (Az angyal kínjai. Bechtold Jakab rajza), 1915. január 10. 6-7. (1915. Farsang. Bér Dezső rajza), 1918. október 13. címlap (Elég volt! Bér Dezső rajza), 1918. december 1. címlap (A várva-várt Mikulás. Bér Dezső rajza), 1918. december 22. 7. (Mennyből az angyal. Fodor László rajza), 1918. december 29. címlap (Az újszülött. Bér Dezső rajza).

mindazonáltal sok Méliès-film kategorizálható animációként (Gaudreault – Gauthier 2011: 87-88.). *A hölgy eltűnésében* (Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, 1896) például a folyamatos felvételt háromszor állítja meg Méliès, amikor a lepedővel letakart hölgy köddé, majd csontvázzá válik, végül pedig visszaváltozik hús-vér emberré. Gauthier abban tesz különbséget a két kategória között, hogy a stoptrükkben egyedi a megállítás, az animációban viszont ismétlődő (Gauthier 2011: 165). Donald Crafton Stuart Blackton kapcsán megkülönbözteti a képkockánkénti (*frame-by-frame*) felvételt a stoptrükkől (Crafton 1993: 50), de technikailag ugyanazon az elven nyugszik a cellanimáció előtti korszak animációja. Nemzetközi szintén jó példa erre a Crafton által is tárgyalt *A mágikus könyv* (Le Livre magique, 1900), melyben Méliès hasonlóan a rajzok stoptrükkel való meglevenítésére épít, mint a későbbi performatív animáció.



Konflis sztrájk.jpg

A *Konflis sztrájk* azért igényel kitüntetett helyet a határképzés szempontjából, mert egyetlen stoptrükkjében eldönthetetlen, hogy trükkfilmet vagy animációt látunk-e. Erre az összefüggésre aligha kell beszédesebb bizonyíték, mint a stop-motion animációnak a stoptrükkre visszavezethető etimológiája, Crafton több korabeli forrást hoz arra, hogy „stop pictures-nek” nevezte az angolszász kritika a kameramegállítós trükkel előállított animációkat (Crafton 2011: 103-104.). A kategóriák összemosódása szimptomája a közös eredetnek, amit jelez későbbi ellentétes pályáivük, mivel az animáció felemelkedésével párhuzamosan csökkent a stoptrükkön alapuló trükkfilm önállósága. Ahogyan az eposz mint műfaj eltűnése nem eredményezte az eposzi narratíva eltűnését (maradandóságát lásd a látványfilmekben), vagy ahogyan a burleszk, a

slapstick, a geg és a musical továbbélt a rajzfilmekben, úgy a „megszüntetve megőrzésnek” ezt a modelljét követte az animációba alászálló trükkfilm is.



Georges Méliès: *A mágikus könyv* (Le livre magique, 1900)

A stoptrükk ezeknek a filmeknek a performatív oldalával is szoros összefüggésben áll. Amennyiben ugyanis csak a kép tartamát vizsgáljuk, ezeknek a filmeknek a státusza, a befogadás módjai, remedializációs kontextusai homályban maradnak. Ezek a művek nem tekinthetők önálló filmeknek, mindig más médiumokba ágyazódnak. Nemcsak animációként, hanem filmként való azonosításuk is túlságosan szűk, ennél fogva értelmezésükhöz a szorosan vett filmtörténeti szempontoknak a médiatörténet felé való kiterjesztése szükséges.

A populáris performatív művészetek kontextusai

A *Harctéri karikatúrákban* és *A hét humorában* nem vették eddig figyelembe a performatív tulajdonságokat. Ugyanakkor Mario Sluga és Daniél Biltereyst a korai mozi számára „új perspektívákat” kínáló legújabb tanulmánykötet előszavában szerkesztőként kifejezetten hangsúlyozzák, hogy a korai mozgóképet az előadás kontextusával együtt kellene a továbbiakban vizsgálni (Sluga – Biltereyst 2022: 3-4.). Nem elegendő a két magyar mozgóképben pusztán csak a készterméket, magát a rajzot látni, hanem a rajzolást mint folyamatot és mint előadást is tanulmányozni kell, feltárva egyúttal a performatív aktusok genealógiáját. Mindkét animációs szekvencia mozgóképen is megmutatott előadói eseménybe ágyazódik, ahogyan Stuart Blacktontól Harry Julius-on át Winsor McCay-ig a cellanimáció előtti korszak mozgóképei is egyfajta werkfilmek, a létrejött produktum mellett legalább ugyanolyan lényeges aspektust képvisel bennük a létrejövő rajz cselekvése. A hazai diskurzusban eddig ignorált performatív aspektust a színpadias forma és annak mediális előzményei, a rajzoló test, a transzformáción

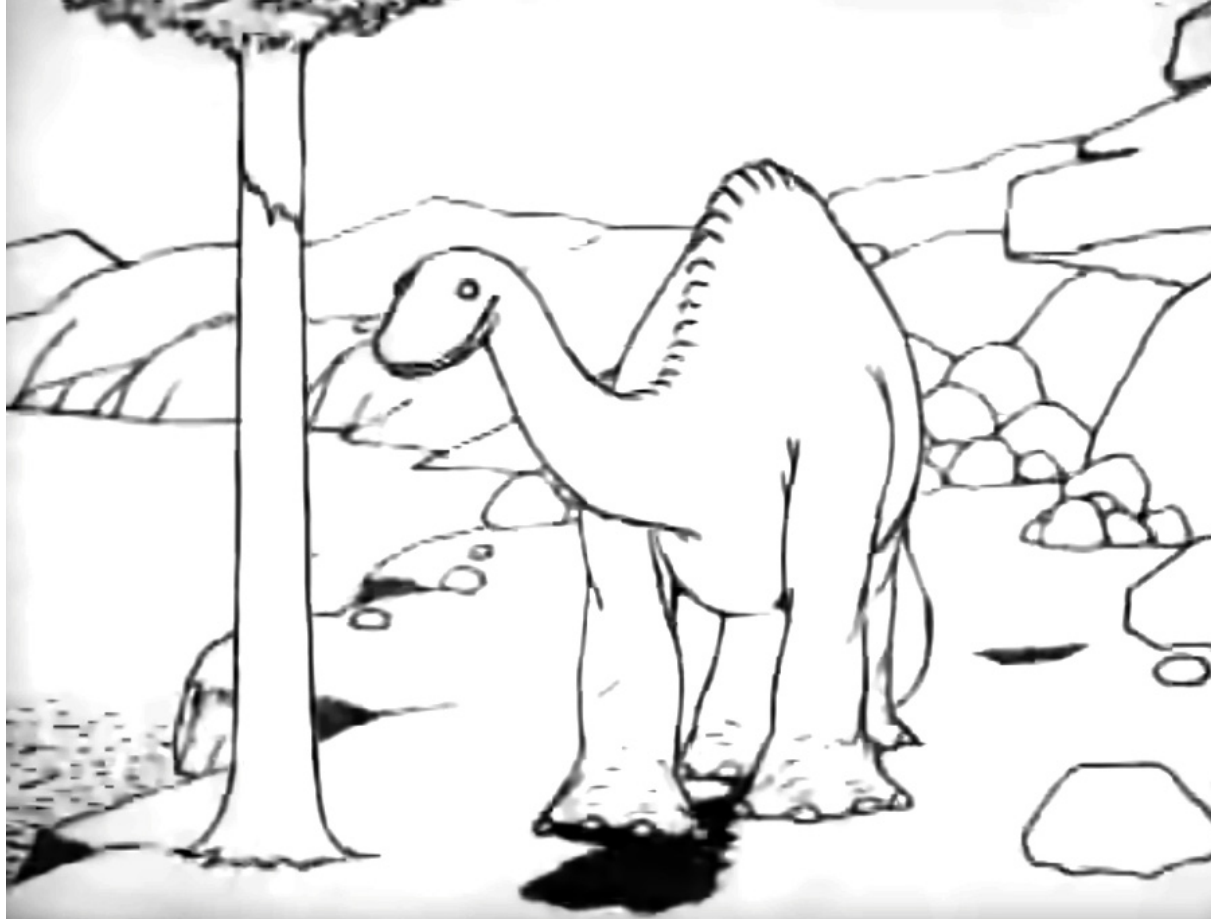
alapuló rajz és a krétarajz viszonylatában szükséges figyelembe venni, ezért alkalmazom ezekre a mozgóképekre a „performatív animáció” korlátozó jelzős szerkezetét.



Humoros arcok vicces fázisai (Humorous phases of funny faces. Stuart Blackton, 1906)



Cartoons of the Moment (Harry Julius, 1915)



Gertie, a dinoszaurusz (Gertie the Dinosaur. Winsor McCay, 1914)

A *Harctéri karikatúrák* animációs részét követően előszereplős felvételeket látunk, melyekben a Városligetben két magyar katona háborús arcképcsarnok, propagandisztikus karikatúrákiállítás megtekintésére készül. A két rész közötti kontinuitást az teremti meg, hogy az animációhoz hasonlóan az egyik katona magyar, a másik német, mintha csak az animációs szekvenciában látott két rajzos katona fotografikus megelevenedései lennének. Azaz ahogyan a korai animáció a nemzetközi szintén is előszeretettel játszott a grafikus ábrázolás és a valós tárgy vagy alak egymás mellé helyezésével, itt is illuzionista attrakcióként, az élővé tétel mágiájaként értelmezhető a montázs – bár kétségtelenül jóval szerényebb attrakcióként. A csarnok előtt egy kikiáltó vagy mutatóvanyos hívogatja a nézőket, ami a vásári képmutogatás hagyományának régi médiumát helyezi az új médium közegébe. Nemcsak az ezután bemutatásra kerülő karikatúrák fontosak tehát, hanem a színpadi (vásári) tömegszórakoztató előadás közege is a műsor szerves része, melyben a képeket bemutatják. Nem maradt ugyan az utókorra Kató-Kiszly István *Káposzta Sári és Gulasch Miska szomorú története* című 1915-ös animációja, de az hasonlóképpen a pálcás kikiáltó által előadott vásári mutatóvanyokat remedializálta. A cím alapján ugyanis a történet, mely a főszereplők tragikus szerelmét mesélte el, és a sváb akcentust gúnyolta, a 19. században bemutatott vásári attrakció megfilmesítése lehetett (Orosz 2015: 9. Viski 1934: 177-185.).

Amikor a *Harctéri karikatúrák*ban a katonák megnézik a kiállítást, a kamera pozíciója a katonák tekintetét foglalja el, egyúttal a mozinéző nézési aktusát és a múzeumi nézés modern helyzetét imitálja. A film vége szintén átjárást biztosít a filmbeli nézők és a film nézői között, mivel a két „sógor” úgy lép ki nevetgélve az épületből, mintha csak a nézők lépnének ki a vetítés után a moziteremből. Bár a magyar összeállítás nem tartalmaz egyértelmű metalepsziseket a fikciós világ és az extradiegetikus tér között, a film Winsor McCay animációival állítható párba. Ahogyan a magyar film előbb a készterméket, majd annak performatív kontextusait, a befogadás módját

tárja fel, McCay is mindig többet mutat meg a filmnél, annak készítési folyamatába is betekintést nyújt a prologusokban. A *Harctéri karikatúrák*hoz hasonlóan háborús propagandának tekinthető *A Lusitania elsüllyesztése* élszereplős bevezető része a képek elkészülésének folyamatára fókuszál, és aztán vált át animációs szekvenciába. A *Gertie, a dinoszaurusz* (Gertie the Dinosaur, 1914) első fele a filmkészítés műhelytitkaival foglalkozik, míg a második része a dinoszaurusznak a grafikusán ábrázolt rajzolóval, teremtményével való interakcióját, felelőseit viszi színre. Nem tudjuk, hogy a *Harctéri karikatúrák* mennyiben tekinthető teljes filmnek, de a fennmaradt verzióban a magyar film megfordítja ezt a logikát, előbb látjuk a kész terméket, majd a nézői reakciót.

Sokkal kézzel foghatóbb a performativitás *A hét humorában*, amely a nemzetközi tendenciákhoz is közelebb áll. Itt a karikatúrákban mindig látjuk a rajzok elkészülésének folyamatát, Vértés Marcell kezét és testét a nézőnek háttal. Bár tágabb képalkotásban, de Vértés skicceihez hasonlóan a rajzolás folyamatát, a rajzoló test és a rajzolt alak interakcióját követhetjük Stuart Blackton *Az elvarázsolt rajz* (The Enchanted Drawing, 1900) és *A humoros arcok vicces fázisai*, vagy Émile Cohl *Egy pincér álma* (Le songe d'un garçon de café, 1910) című munkáiban, melyek a krétarajzok elkészülésének folyamatát szintén az élszereplős filmmel vegyítik. Ezek sem animációként indulnak, így Vértés ugyanazokat a fázisokat járja végig, mint Blackton: a mozdulatlanból lesz eleven kép. Vértés az amerikai modellt követi, mert amíg Blackton és McCay performatív animációi kihangsúlyozzák a szerzői jelenlétet, addig Cohl-nál a rajzzal való interakció rejtettebb. Blackton *Az elvarázsolt rajz*ban még amerikai plánt alkalmazva szinte az alkotó egész testét megmutatja, *A humoros arcok vicces fázisaiban* azonban a képalkotást már csak a rajzoló kezére szűkül, ahogyan Vértésnél. Crafton a művészi kéz rendszeres láthatósága kapcsán úgy érvel, hogy „az olyan animátorok, mint McCay, Earl Hurd és különösen a Fleischer fivérek, a Művész keze motívumot a partenogenezis mitikus léptékű trópusává dolgozták át” (Crafton 2011: 106), azaz az élővé tétel szolgálatába állították. *A hét humorában* Vértésnek mint rajzolóknak a rendszeresített cameói úgy konstruálják meg a nézői helyet, mintha az a nézőtérrel szemlélne a vásznat és egyúttal az előtte lévő színpadon zajló cselekvéseket. A karikatúra térbeli dimenzióinak itt időbeli aspektust szolgáltat az, hogy a néző megfigyelheti a vonalvezetést, a rajz létrejöttének aktusait, amelynek lineáris megtekintése során fokozatosan válik egyértelművé, hogy mi fog kirajzolódni. A kéz és a mozivásznon kívüli test a tér kontinuitását teremti meg, ahogyan a *Harctéri karikatúrák*ban a jobb oldalról bepillanó katonai csizma is alkalmazta a látható és az off-screen, a belső és a külső tér közötti játék filmszerű megoldásait.

Donald Crafton, amellet, hogy a korai animáció képregény-eredetét cáfolni igyekszik, egy másik hagyományra hívja fel a figyelmet, amikor azt állítja, „hogy egy másik populáris szórakoztatás – a vaudeville-színpad – volt egy lényeges korai hatás” (Crafton 1993: 36), azaz szintén az előadott rajzolás kontextusának vizsgálatát sürgeti. Ezzel szemben az animáció performatív aspektusainak tárgyalása során Annabelle Honess Roe csak az említés szintjén foglalkozik a korai animáció és a vaudeville kapcsolatával, de a rotoszkóp és a motion capture keretében elsősorban a színészet és animáció viszonyára fókuszál (Honess Roe, 2019: 70) A vaudeville, legalábbis annak amerikai formája, a hazai kontextusban kevésbé jelenik meg, de hasonló szerepet töltöttek be a magyar szórakoztató tömegkultúrában a városi közönséget megcélzó népszerű színpadias formák, a cirkusz, a bohózat, a kabaré, a bűvészmutatvány, az orfeum. A magyar színpadokon bevett formát jelentett a mozikeccs/kinemaszkeccs műfaja (részletesen: Füzi 2022: 194-214.), amely

ugyanúgy előben előadott színpadi jeleneteket ötvöztött filmvetítésekkel, ahogyan a performatív animáció az élőszereplős részeket fűzte egybe – vagy különálló vagy azonos filmképen – a megelevenedő rajzokkal. A performatív animáció még szorosabb genealógiáját kínálja az Egyesült Államokban a vaudeville-színpadon népszerűvé vált villámszkeccs (*lightning sketch*) és a színpadi előadás táblarajzzal való való idejű vizuális illusztrálására utaló krétás beszéd (*chalk talk*) műfaja, amelyben a rajzoló gyorsan felvázol valamit a táblára (ami önmagában behatárolja a rajz kidolgozottságának fokát). Cohl, Blackton, McCay, Julius és Vértés animációi is ebben a Méliès-re visszamenő műfajban találják meg a gyökerüket, filmjeik egyfajta élő (de filmen mediatizált) szkeccsnek foghatók fel. Ezeknek a filmeknek a vetítése már maga is előadás, de az, hogy a filmképen is egy előadást látunk, megismétli a mozisituációt, azaz egy *mise en abyme*-ot, tükrös struktúrát látunk. McCay még tovább ment a diegetikus és az extradiegetikus világ összekeverésében, mert a *Gertie, a dinoszauruszban* a rendező rajzos figuraként saját világába is belép, sőt ténylegesen előadta vaudeville-színpadon, és amikor a filmben Gertie-nek egy tököt dob, egy valódi tököt dobott a vászon mögé, hogy azt az illúziót keltse, a valódi tök animált rajzként kerül a filmbe (McKenna 2014: 32). A villámszkeccsben is a színházi előadás a döntő, annak a rajz csak a része. Crafton szerint, aki a villámszkeccset „a grafika és az előadói művészet hibrid” formájának nevezte, „[b]izonyos értelemben itt van az animált rajzfilm szülőhelye, mivel azzal, hogy a villámszkeccsek beléptek a korai filmbe, ikonográfiájuk biztosította azt a mechanizmust, amellyel az önmagától való rajzolás [*self-figuration*] először megtörtént” (Crafton 1993: 48).

Azt, hogy milyen funkciója volt ezeknek az előadásoknak, egyértelműen az attrakció illuzionista mágiájában kell keresnünk. A korai performatív animációk a cirkuszi attrakciókat, a bűvészmutatványokat konfigurálják újra, aligha meglepő, hogy közvetlen előzményük a bűvészkedést, a színpadi szemfényvesztést mozgóképre áthelyező – de a színpadiasságot a proscéniumívvel, a pukedlizéssel, a kamerába nézéssel, a nézővel való közvetlen kommunikációval megőrző – Méliès-féle trükkfilm. A bűvészmutatványnak integráns része az előadói forma. Hagyományosan a Lumière-filmeket a „dokumentarizmus” és a „realizmus”, Méliès munkáit pedig az illuzionizmus és a fikció előszobájának szokás tartani. Kettejük kovaszát Tom Gunning abban látja, hogy „a csodálat az illúzióteremtés erejéből (akár a mozgás realiztikus illúziójából, amit Lumière ajánlott az első közönség számára, akár a Méliès által kidolgozott mágikus illúzióból) és az egzotikumból fakad” (Gunning 2004: 194). Pontosan ezt a két paradigmát egyesíti a performatív animáció, mert az attrakciót maga a mozgás képezi, az, hogy az élettelen rajz megmozdul a képen. Így paradox módon a realizmus szüli az illúziót: maga a mozgás realizmusa (a Lumière-elv) válik illuzionizmussá (Méliès-elv), a megmozduló vonal már a bűvészmutatvány varázslatossága.

Úgy vélem, ez az egyik oka annak, hogy a korai animáció egyesíti az élőszereplős jeleneteket az animációs szekvenciával, és hogy a rajz mellett a rajzolás előadását is látjuk, mert ezzel a hibrid módszerrel képes megmutatni a transzformáció mágiáját, az élővé tétellel asszociálódott mozgás hókuszpókuszát. Ez újabb érv arra, hogy az animáció a „megszüntette megőrzés” keretében hogyan öröklö meg az 1910-es években már kifulladásos attrakciós filmet, hogyan – Gunning szavával – „merül alá” a régi az új gyakorlatokba. Lényeges ebből a szempontból az alkotó testtartása és ruházata, amely ugyan Vértésnél a szűkebb plán miatt kevésbé látható a néző számára, mint Méliès esetében, és a magyar rajzoló nem is visel bűvészuhrát, de az öltöny,

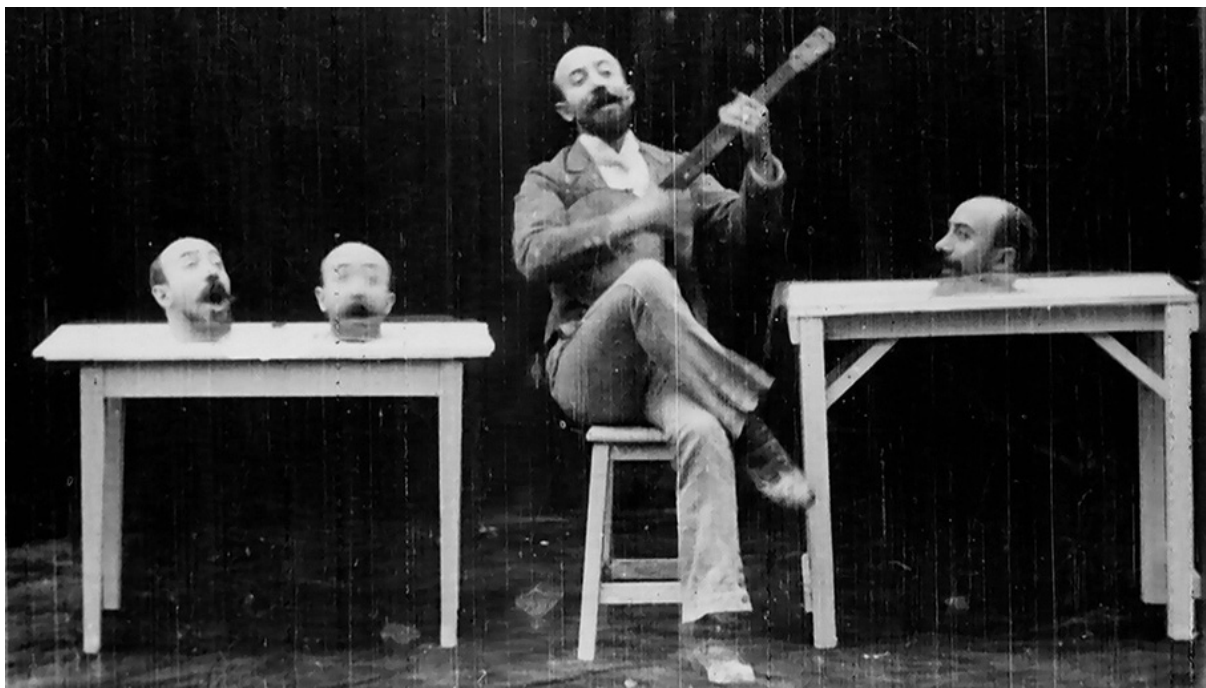
A milliomos kövér emberben használt titokzatos, sötét bőrkesztyű és az egyes változatokban látható Girardi-kalap színpadias előadásmódot kölcsönöz a rajzolás folyamatának. Ahogyan Georges Méliès, McCay vagy a cseh mágus, Viktor Ponrepo meghajolt a nézők előtt, Az Est Film 10. kiadásában amerikai plánban azt látjuk, hogy Vértés Marcell a krétatáblája mellett kalapját levéve közvetlenül a kamerába nézve hajt fejet a virtuális nézőközönség előtt, ami a színházi közeget imitálja.



Vértés Marcell meghajlása *A hét humorában* (1919. január)

A performatív animáció alkotásai kevésbé rendelkeznek elmesélhető narratívával, inkább gegek sorozatára épülnek. Cohl, Blackton, McCay, Julius filmjeiben a mozgások, az átalakulások, a valós és a fikciós határok közötti illuzionista átlépések, vagyis azok az attrakciók képezik a fő csapásirányt, melyet Gunning a korai film sajátosságaként azonosított: „Valójában számos trükkfilmnek nincs is cselekménye, inkább egy sor átalakulásból állnak össze, melyeket csak kevés kapcsolat és bizonyosan semmi jellemábrázolás nem fűz össze” (Gunning 2004: 296). Ezekhez hasonlóan a *Harctéri karikatúrák* és különösen *A hét humora* sem rendelkezik folytonos történetmeséléssel, noha az 1915-ös munka akár értelmezhető egy katonai támadás szekvenciálisan elbeszért történeteként is. Vagyis ezek a filmek szintén a korai mozi azon tulajdonságát konzerválták, amelyben a narráció helyett az attrakció domborodik ki, amíg ez

utóbb az élőszereplős filmben az 1910-es évekre megszokottá vált, az animációs filmként azonosítható munkákban éppen a technika révén még frissnek, lenyűgözőnek számított, olyannyira, hogy még vagy egy évtizedig a megelevenedő rajz témáját aknázzák ki az olyan sorozatok, mint a *Ki a tintatartóból!* (Out of the Inkwell. 1918–1929), és egyedi filmek, mint az *Alice csodaországá* (Alice's Wonderland. Walt Disney, 1923).



Georges Méliès meghajlása (Un homme de têtes. 1898)

Ennek következtében a performatív animációk metalepszisei csak a jelen pozíciójából tűnnek „making of” filmnek, werkfilmnek, saját történetiségükbe ágyazva nem valamiféle transzparencia, az illúzió leleplezése vagy metanyelvi önreflexió felől értelmezhetők. A *Gertie, a dinoszaurusz* első felébe McCay azért építi be a New York-i Természettudományi Múzeumban tett látogatás élőszereplős képeit, ahol megtekintik a dinoszaurusz csontvázát, hogy utána az animátor egyfajta varázslóként úgyszólván életre keltesse a kihalt fajt, mint ahogyan nyolcvan év múlva a *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). Ebből a szempontból a képközi felirat kifejezetten szakrális módon értelmezi a mozgást, mint amely életre kelti a dinoszauruszt (a felirat: „looked like in real life”). Az élőszereplős film és az animáció kombinációjára, a Méliès-t idéző eltűnésekre és megjelenésekre, a fikciós és a fikción kívüli világok közötti határok átjárhatóságára, a néző közvetlen megszólítására nem az önreflexió, hanem az illúziókeltés miatt van szüksége ezeknek az animációknak, a film mágikus képességének kiaknázása érdekében. Az *elvarázsolt rajz* a címével is utal a mágára. Végző soron a Teremtés Könyvének újrájátszása ez, annak a Prométheusz-mítoszról a Gólemen és a Frankensteinen át a mesterséges intelligenciáig terjedő ősi vágnak a példája, hogy az ember istenként viselkedve élő teremtse a holt anyagból. Crafton állítása szerint ezek a filmek az átváltozás, az átalakulás varázslatára hegyeződtek ki, arra, hogy valami élettelen mozog, változik, valódivá válik, vagy függetlenedik alkotójától: „A művész elkészíti rajzait, és azok a mozgás, a spontán alakváltoztatás és a »valósággá« (három dimenzióssá) válás varázslatos képességével ruházódnak fel” (Crafton 1993: 50). A

trükk a performatív animációban nincs elrejtve, mint Méliès esetében (ez különösen McCaynél figyelhető meg), a megmutatás és az elrejtés dialektikájával érzékeltetik az alkotók, ahogyan az élettelenből mozgó alak lesz. A vetítés maga is előadás, de McCay-ről tudjuk például, hogy egyfajta moziszskeccs formájában élő előadás során is játszott a színpad és a vászonra vetített mozgókép kettőssével. Bár nyugati kollégáikhoz képest erőtlenebb formában, de a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* esetében a megmozduló karikatúráknak ez a illuzionista célja figyelhető meg, ami a korai mozi egyik alapvető aspektusát tartósította.

Amíg az élőszereplős filmben a mű születési fázisainak megmutatását illúzióromboló gesztusként értékelték, a performatív aspektus később, csak a némafilmkorszak végére tűnt el ebben a formában az animációs filmből, ezt követő megjelenéseinek pedig már nem annyira az illúziókeltés, hanem a metanyelvi önleplezés lett a domináns funkciója. A nemzetközi színtérből csak néhány klasszikus példát idézve, ide tartozik például a *Betty Boop híres lesz* (Betty Boop's Rise to Fame. Dave Fleischer, 1934), az erősen önreflexív *Duck Amuck* (Chuck Jones, 1953), *A kéz* (Ruka. Jiří Trnka, 1963), vagy a vonalrajzos technika miatt még közelebbi rokonságot mutató *Menő Manó* (La Linea. Osvaldo Cavandoli, 1971–1981). Magyar vonatkozásban pedig a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* utódai közé sorolhatók a *Polly Ági* betétek (Valker István, 1934–1938), az önreflexíven metaleptikus *Az okos lány* (Macskássy Gyula, 1955), a vonalrajzokat médiatudatos használattal ötvöző *A ceruza és a radír* (Macskássy Gyula – Várnai Gyula, 1960), továbbá a *Variációk egy sárkányra* (Dargay Attila, 1967), a *Homo Faber – Vannak eszközeink* (Szabó Sipos Tamás, 1965), a *Mindennek van határa* (Ternovszky Béla, 1975), Cakó Ferenc homokanimációi, *A homok dala* (1996) és a *Kövek* (2000), sőt a 2D és a 3D határaival játszó *Nyuszi és Őz* (Vác Péter, 2013). Miközben a mainstream filmből az előadói jelleg jobbára kikopott, az animációs filmben az előadás, az életre keltés és a mozgatás mágia hosszabb távon is konzerválódott, rámutatva e munkák eredetére. A krétaanimáció Csáki Lászlónak a 2013-ban a Kecskeméti Animációs Filmfesztiválon fődíjat nyert *Ebolaj* (2012) című animációjában öröklődött tovább, melyet kifejezetten Vértés Marcellnek *A hét humorában* látható performatív animációi inspiráltak.

A Harctéri karikatúrák és *A hét humora* az állókép életre keltésének varázsát mutatja meg, előbbi még elkülönítve a készterméket és a performatív aktust (az animációs szekvenciát és az élőszereplős kiállítást), utóbbi már egyesítve a rajzot és a folyamatot. Ezen alternatív genealógia szerint a korai animáció tehát nem pusztán a karikatúra új médiumba való átvitelére épült, hanem a karikatúra és a performansza ötvöztetésére, annak érdekében, hogy az alkotók az új médiumnak az attrakciók mozijától megörökölt mágikus hatását demonstrálják.

Irodalomjegyzék

Castello-Branco, Patrícia (2012): Tiszta érzékek? Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2012. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/castello-branco-tiszta-erzekek-az-absztrakt-filmtol-a-digitalis-kepekig/>

Crafton, Donald (1993): *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*. Chicago – London, University of Chicago Press.

Crafton, Donald (2004): Trükkök és animáció. In Török Zsuzsa – Balázs Éva (szerk.): *Új Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest, Glória, 73-80.

Crafton, Donald (2011): The Veiled Genealogies of Animation and Cinema. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6. 2 (2011. július): 93-110. DOI:10.1177/1746847711404979

Dizseri Eszter (2006): *És mégis mozog... Az animáció magyar mesterei. A kezdetek*. Budapest,

Balassi.

Foucault, Michel (1998): Nietzsche, a genealógia és a történelem. In Michel Foucault: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk.* Ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Pallas-Attractor, 75-91.

Füzi Izabella (2022): *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896-1914).* Szeged, Pompeji.

Gaudreault, André – Gauthier, Philippe (2011): Special issue: Could Kinematography be Animation and Animation Kinematography? *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6. 2. (2011. július): 85-91. DOI:10.1177/1746847711408232

Gauthier, Philippe (2011): A Trick Question: Are Early Animated Drawings a Film Genre or a Special Effect? *An Interdisciplinary Journal*, 6. 2. (2011. július): 163-175. DOI:10.1177/174684771140762

Gunning, Tom (2004): Az attrakciók mozija: A korai film, nézője és az avantgárd, Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai.* Szerk. Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 292-304.

Honess Roe, Annabelle (2019): Animation and Performance. In Dobson, Nichola – Honess Roe, Annabelle – Ratelle, Amy – Caroline, Ruddell (szerk.): *The Animation Studies Reader.* New York – London: Bloomsbury, 69-79.

Irzykowski, Karol (2011): *A tizedik Múzsza. A filmesztétika kérdései.* Ford. Szijártó Imre és Dabi M. István. Budapest, Brozsek.

Kuc, Kamila (2022): Karol Irzykowski és Feliks Kuczkowski: Az animáció (elmélete) mint a tiszta mozgás filmje. Ford. Kovács Melánia. *Apertúra*, 2022. nyár. DOI: 10.31176/apertura.2022.17.4.1 URL: <https://www.apertura.hu/2022/nyar/kuc-karol-irzykowski-es-feliks-kuczkowski-az-animacio-elmelete-mint-a-tiszta-mozgas-filmje/>

Kunzle, David (1980): *The History of Comic Strips.* Berkeley, University of California Press.

Kőhádi Zsolt (1996): *Tovamozduló ember tovamozduló világban.* Budapest, Magyar Filmintézet.

M Tóth Éva – Kiss Melinda (2014): *Animációs mozgóképtörténet II. A magyar animációs művészet története.* Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola.

Manovich, Lev (2011): Mi a digitális mozi? Ford. Kiss Gábor Zoltán. In Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig.* Budapest, Kijárat, 159-180.

Martinez, Omar O Linares (2010): Criteria for Defining Animation: A Revision of the Definition of Animation in the Advent of Digital Moving Images. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 10. 1 (2010. március 15.): 42-57. doi:10.1177/17468477115571234

McKenna, Daniel (2014): *Screen, Simulation, Situation: An Archaeology of Early Film Animation, 1908-1921.* Ottawa, Carleton University.

Morton, Drew (2010): Sketching Under the Influence? Winsor McCay and the Question of Aesthetic Convergence Between Comic Strips and Film. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 5. 3 (2010. december): 295-312. <https://doi.org/10.1177/1746847710377551>

Nelmes, Jill (szerk.) (1999): *An Introduction to Film Studies.* Second Edition. London – New York, Routledge.

Orosz Márton (2015): Komersz spektakulum vagy avantgárd utópia? Elfelejtett úttörők a magyar animáció hőskorából. *Metropolis*, 2015/3. 8-22.

Pálffy Lajos (2014): A cár vodkát vedel és antiszemita. *MANDA*, 2014. június. 11. http://mandarchiv.hu/cikk/2933/A_car_vodkat_vedel_es_antiszemita

Slugan, Mario – Biltereyst, Daniël (szerk.) (2022): *New Perspectives on Early Cinema History. Concepts, Approaches, Audiences.* London.

Survage, Léopold (1978): Szín-ritmus. Ford. Rácz Judit. In *Film + zene = filmzene?* Szerk. Kenedi János. Budapest, Zeneműkiadó, 29-31.

Tamás Ágnes (2016): A Nagy Háború a Borsszem Jankó karikatúráin. Alkotók és alkotások a propaganda hálójában. *Jel-Kép*, 5. 1. 31-47.

Torma Galina (2020): „A legigazibb és legbiztosabb krónika”. 100 éves filmhíradók a legújabb kutatások fényében. In Török Róbert-Sallay Gergely Pál-Závodi Szilvia (szerk.): *Háborús hétköznapiak. IV. Tanulmánykötet.* Budapest, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, 31-54.

Varga Zoltán (2011): *A műfajiság kérdése az animációs filmekben.* Doktori disszertáció, ELTE. Budapest.

Varga Zoltán (2016): *A magyar animációs film: intézmény- és formátörténeti közelítések.* Szeged, Pompeji.

Viski Károly (1934): A képmutogató. *Népünk és nyelvünk*, 6. 177-185.

Wells, Paul (2002): *Animation: Genre and Authorship.* London, Wallflower Press.

Filmográfia

A hét humora (ismeretlen, 1918–1919)

A hölgy eltűnése (Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin. Georges Méliès, 1896)

A mágikus könyv (Le Livre magique. Georges Méliès, 1900)

A Lusitania elsüllyesztése (The Sinking of the Lusitania. Winsor McCay, 1918)

Az elvarázsolt rajz (The Enchanted Drawing. Stuart Blackton, 1900)

Egy pincér álma (Le songe d'un garçon de café. Émile Cohl, 1910)

Fantazmagória (Fantasmagorie. Émile Cohl, 1908)

Gertie, a dinoszaurusz (Gertie the Dinosaur. Winsor McCay, 1914)

Harctéri karikatúrák (ismeretlen, 1915)

Humoros arcok vicces fázisai (Humorous phases of funny faces. Stuart Blackton, 1906)