

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-szojatekok> (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 amellet 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.)

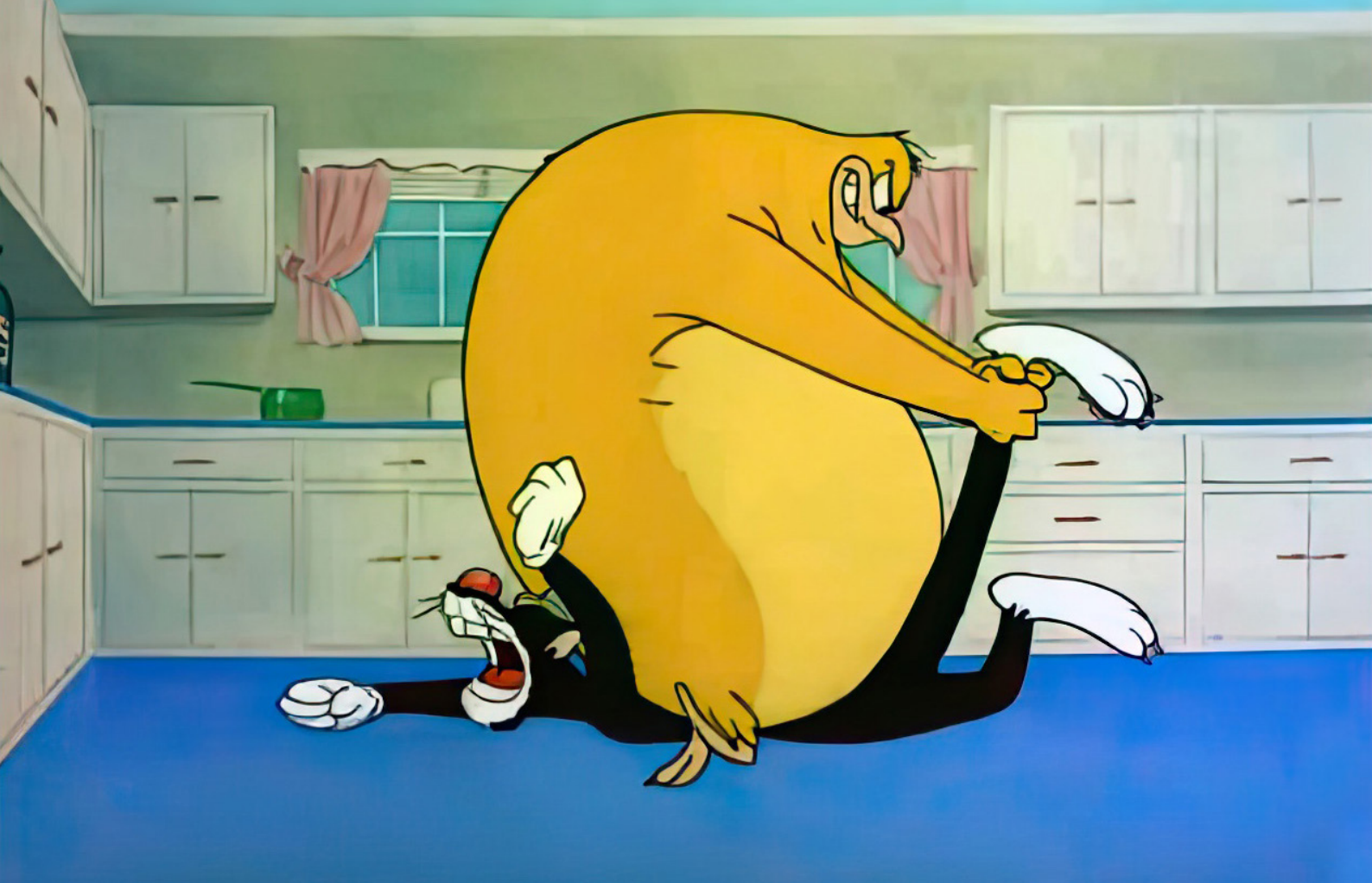
3 Lásd például Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus Kiadó, 2007. 458–461.

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 kiértelt 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 burleszkképzés 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 burleszkjegyek, 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 burleszkhez 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 burleszkjegyeiktől. 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 helyzeteit 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: Töredezettség 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 fokig 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 gépmember* 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

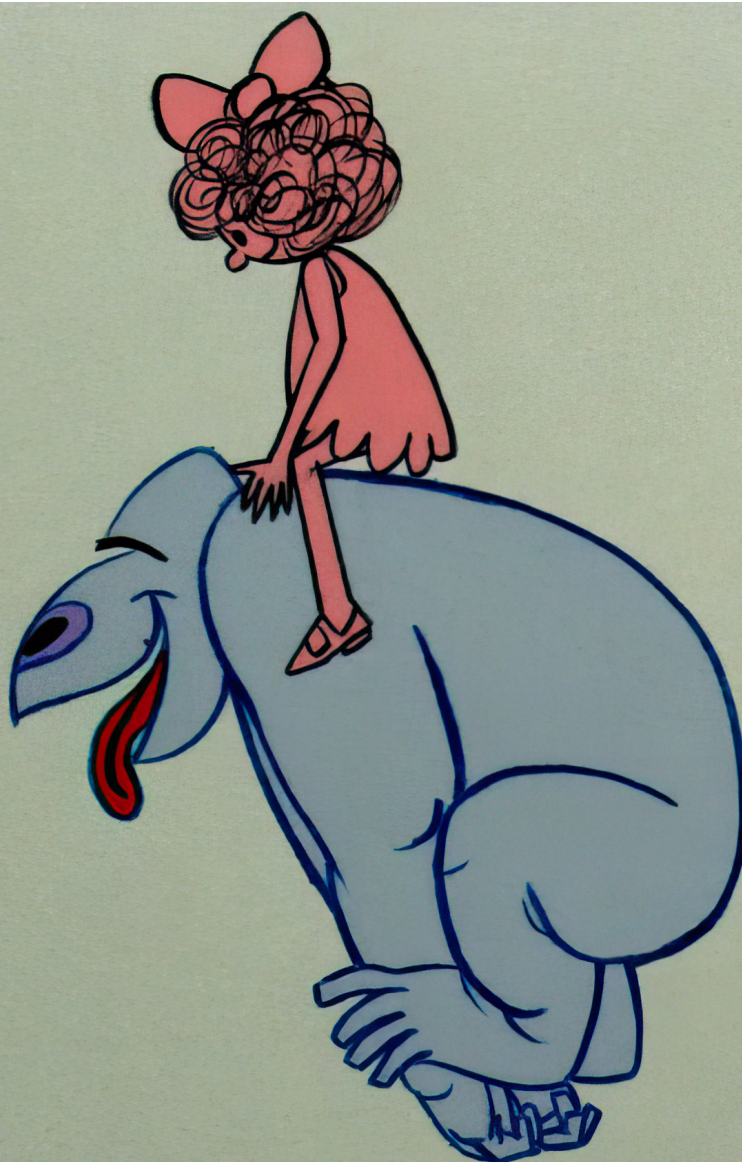
20 Hasonló koreográfia érvényesül Kovács István *Karácsonyi meglepetés* című, ugyancsak 1975-ös rajzfilm-komédiájának abban a képsorában is, amelyben a járókelők a jégen próbálnak – kevés sikerrel – talpon maradni.

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 kárvallottként 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



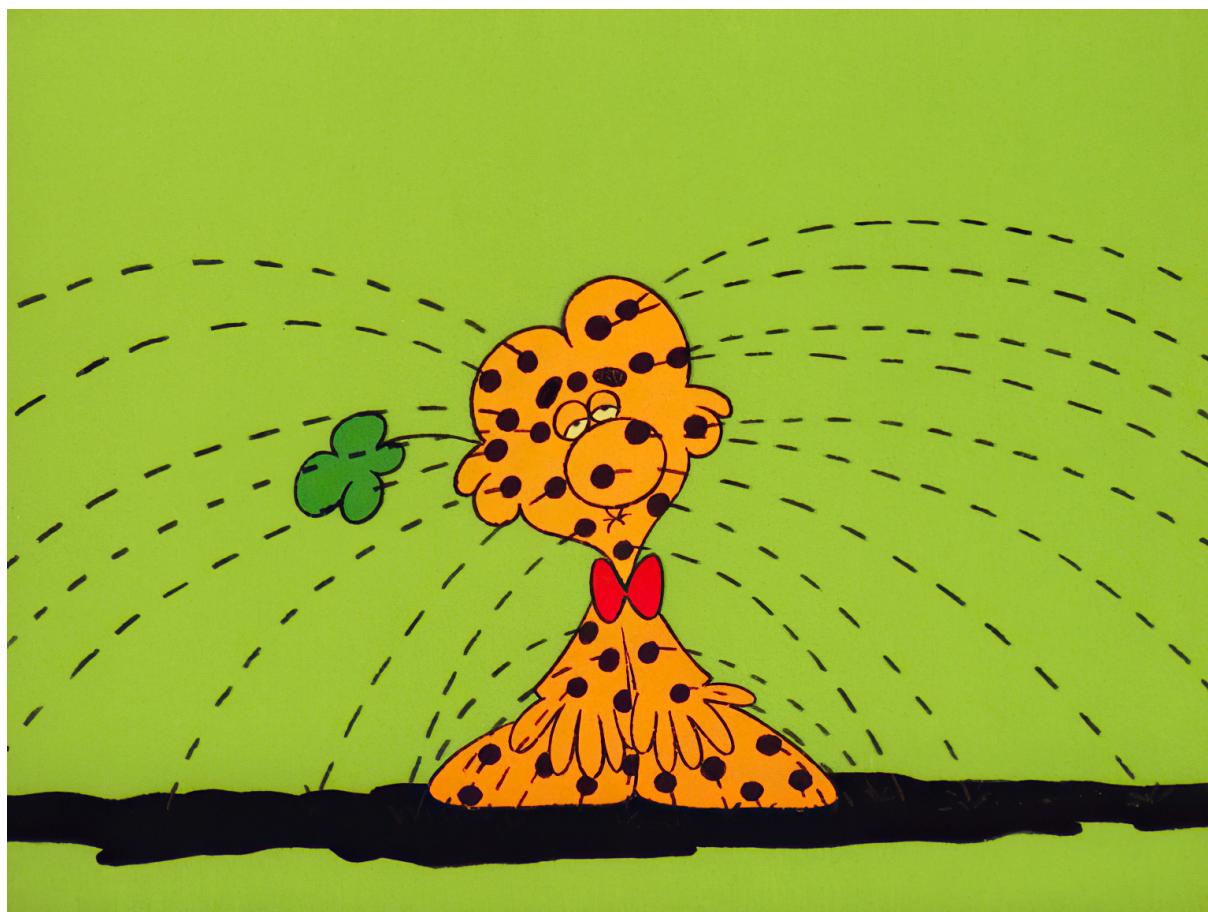
Mindennek van határa (Ternovszky Béla, 1975) © NFI-Filmarchívum

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 élőszereplős] 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 címszereplő, ha nem is törőlmetszett burleszkhős, egyes szituációkban nagyon is azzá válhat. A Ternovszky rendezésében készült vonatkozó részek a *Gusztáv fűrész*el, a *Gusztáv mázol*, illetve a *Gusztáv és a téli örömök*. A *Gusztáv fűrész*el igazi „egyszemélyes showmúsor”: variáció a tárgyakkal folytatott küzdelem és az ésszerűtlenül működő masinák – illetve a mechanikusság – alapvető burleszktémáira; a *Gusztáv mázol*ban 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

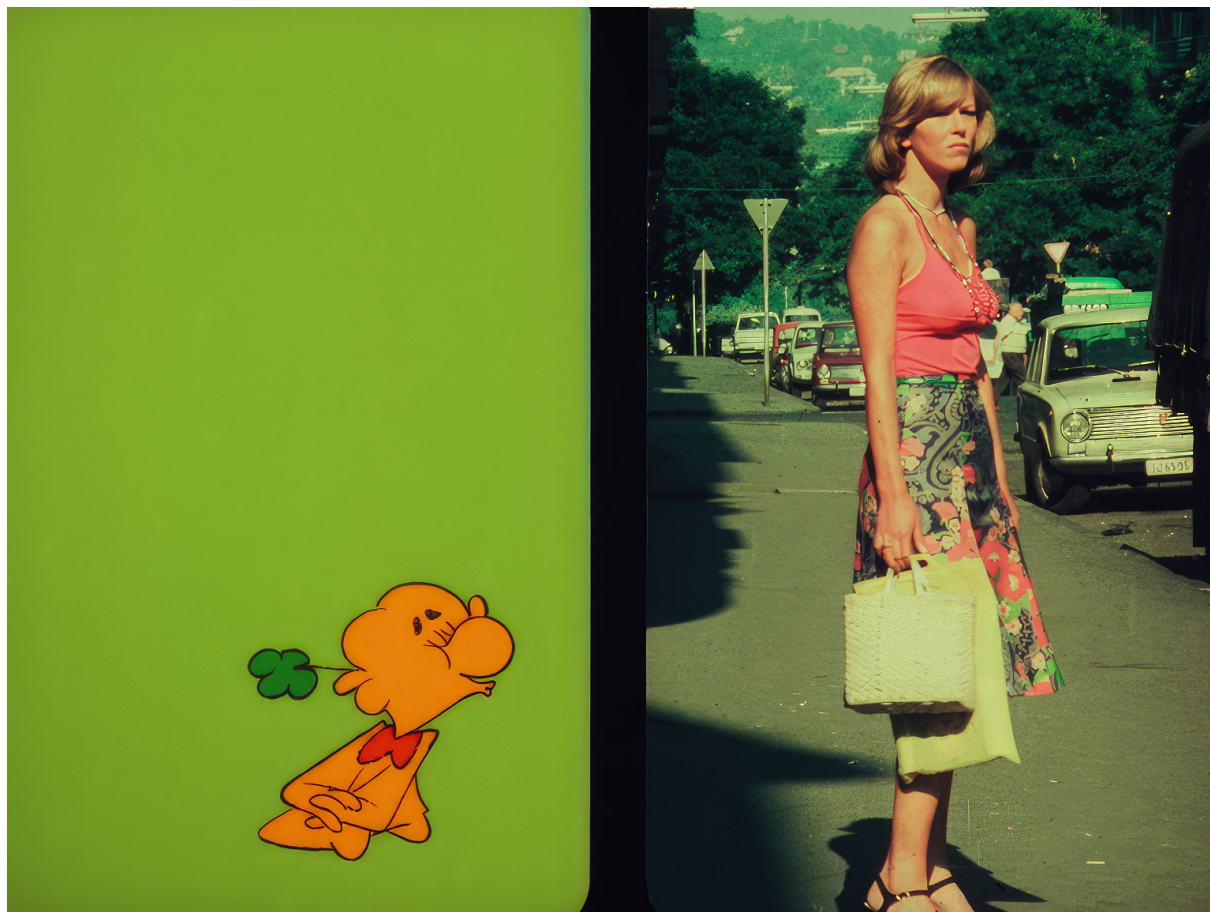
36 A *Duck Amuck*ot előszeretettel idézik a filmes önreflexió kutatói. Lásd például Polan, Dana B.: Brecht és az önreflexív film politikája. Ford. Buglya Zsófia. *Metropolis*, 2007/3. 31–32.

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 burleszkezéshez. Az animációhoz az illusztrátori praxis és a grafika felől érkezett rendező művei a burleszkezés mellett számos más inspirációról is árulkodnak – mindenképp a mitológiák és mesék, illetve a magyar és a világirodalom klasszikusainak elemei fedezhetők föl bennük –, így a burleszkezés 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 karikatúrásztikus

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.

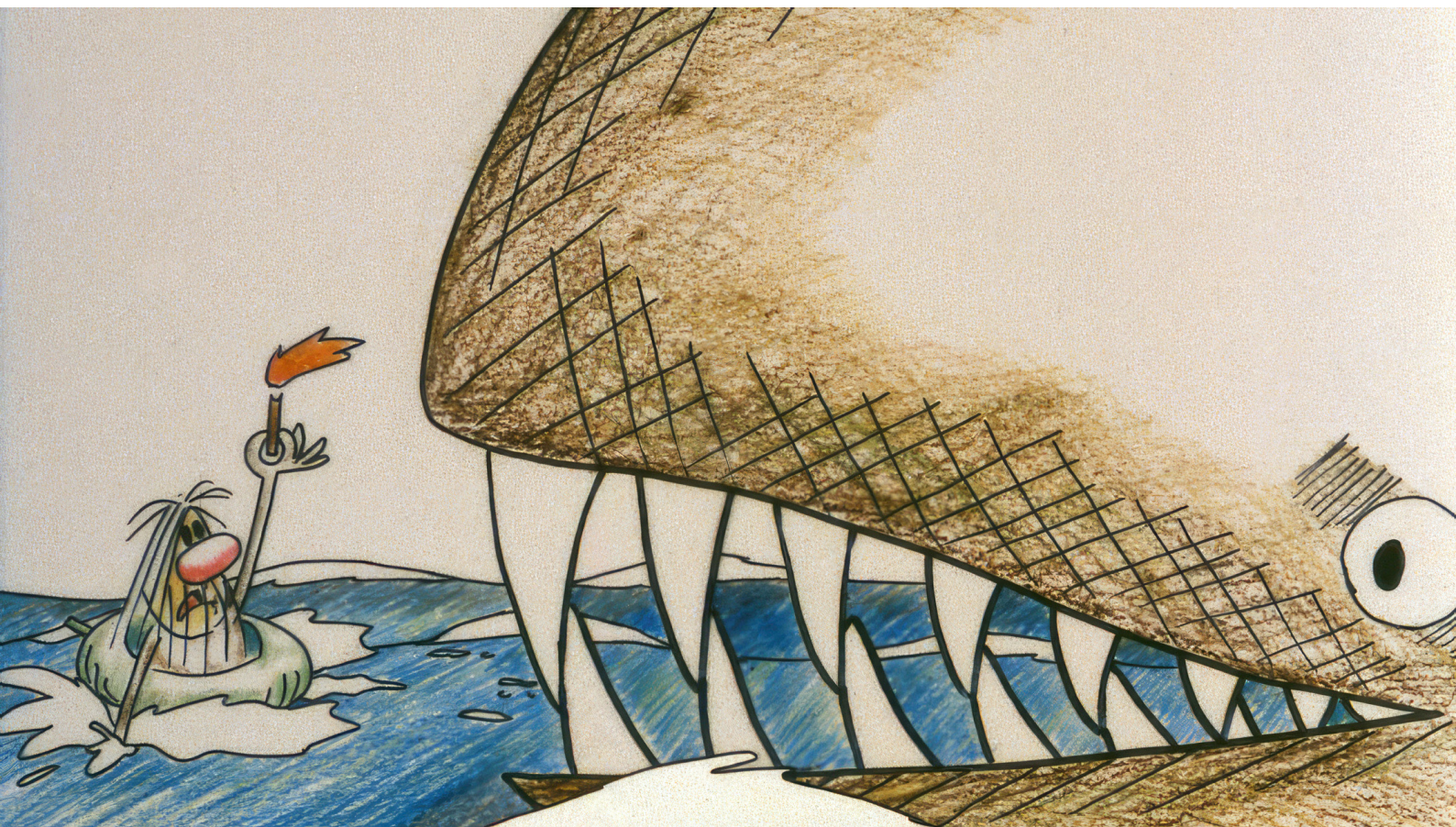


Delfinia, az én világom (Gyulai Líviusz, 1976)

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.



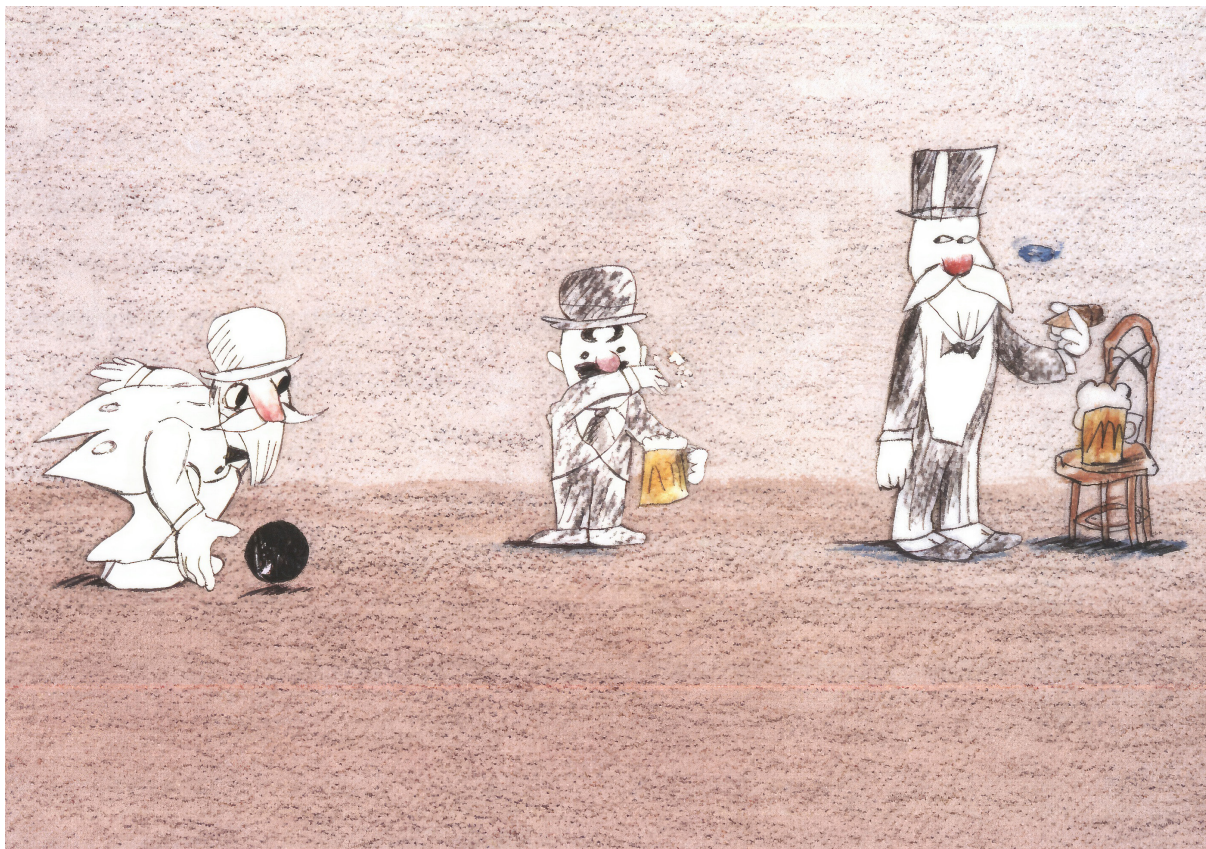
Jónás (Gyulai Líviusz, 1997)

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 főhóst: 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.

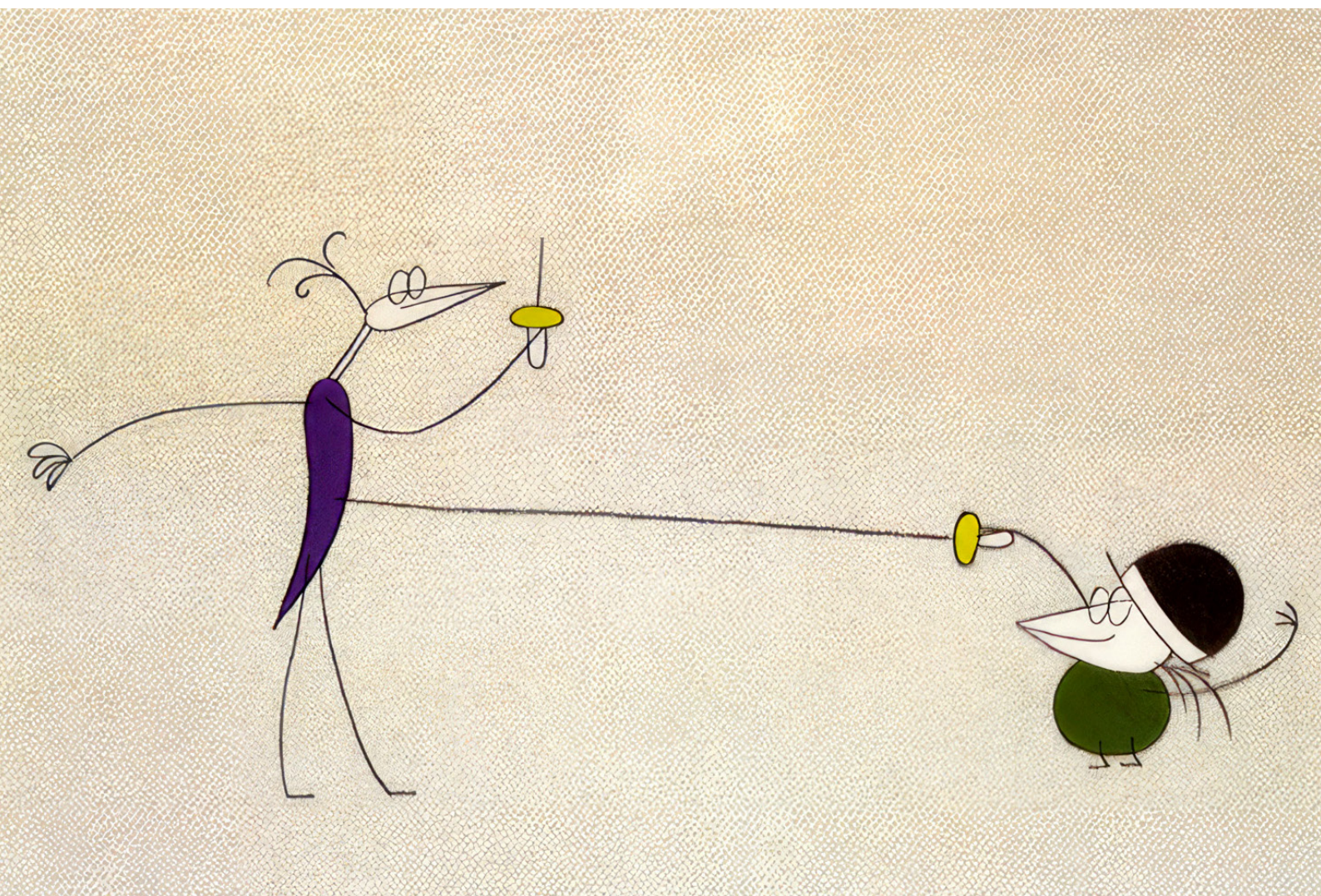
47 Hankiss: i.m. 260.

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 beleértendő, 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 (felölt) 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 játékaiként is tétélezhetjük 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 eltölpül 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 burleszkjegyek: 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)
Augusztó (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 úr nyaral (Les vacances de Monsieur Hulot. Jacques Tati, 1953)
Iffabb 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)