



GERENCSÉR PÉTER

## *A szatíra állatkertje*

VARGA ZOLTÁN: MACSKA–EGÉR JÁTÉKOK.  
TERNOVSZKY BÉLA ANIMÁCIÓS FILMJEI

A hagyományos filmtörténeteknek rendszerint csak utolsó fejezetei foglalkoznak néhány oldalas terjedelemben az animációs filmmel, ha egyáltalán. Ez az alulreprezentáltság beszédesen mutatja, hogy a filmtörténeti diskurzusok az animációt a dokumentumfilmmel együtt mindig is mostohán kezelték. Az új millennium után megélénkült érdeklődés is részben annak tudható be, hogy a digitális média teoretikus kérdések sokaságát vetette fel az animáció és a film határvonalait illetően, amely ahhoz a gondolathoz vezetett, hogy a számítógépes képalkotás (CGI) a filmet animációvá alakítja (Lev Manovich), illetve hogy a jelenlegi posztmediális állapot felől minden film végső soron az animáció egy formája (Alan Cholodenko).

MMA Kiadó  
Budapest, 2022  
168 oldal, 4200 Ft



Magyar viszonyok között az animációs film marginalizált pozícióját jelzi, hogy lényegében Varga Zoltán az egyetlen olyan kortárs filmtörténész, aki szisztematikusan foglalkozik a hazai animációs film történetével. Ez nem azt jelenti, hogy más kortárs hazai kutatók tollából ne születtek volna önálló könyvek, de ezek vagy a korábbi eredményeket összegző ismertetések (M. Tóth Éva), vagy idézet-antológiák (Dizseri Eszter), vagy részproblémákra fókuszálnak (Orosz Márton, Orosz Anna Ida, Iványi-Bitter Brigitta). Varga számos publikációja mellett tematikus folyóiratszámokat szerkesztett (Enigma 2008/56, Metropolis, 2009/1, Apertúra 2012/4). Monográfiai egyre szűkülő tematikáról tanúskodnak: 2016-ban megjelent *A magyar animációs film. Intézmény- és formátörténeti közelítések* című könyve a magyar animációs film első tudomá-

nyos igényű, rendszerezett történeti feldolgozása volt, melyet *A kecskeméti animációs film* című stúdiótörténeti könyve követett, ezúttal pedig egyetlen szerző, a *Macskafogó*val a nemzetközi rajzfilm térképére a nevét örökre felrajzoló Ternovszky Béla munkásságára fókuszál.

Könyve a Macskássy Gyuláról, Kovásznai Györgyről és Jankovics Marcellről szóló albumok mellett a hazai animációs rendezőknek szentelt, amúgy csekély számú monográfiák sorát gyarapítja. Kérdés persze, mennyiben releváns animációs filmek kapcsán szerzőkről beszélni, amikor ez a fajta filmkészítés – ha csak nem magányosan dolgozó alkotókról beszélünk, mint Len Lye vagy Reisenbüchler Sándor – a forgatókönyvírástól a figuratervezésen és a vágáson át az animálásig csapatmunka. Ternovszkynak szinte egész pályája során csaknem állandó szerzőtársa volt a 2017-ben elhunyt Nepp József, kapcsolatuk Macskássy Gyula és Várnai György vagy még korábbról ugyancsak Macskássy és Szénásy György szoros együttműködésére emlékeztet. Ternovszky rajzfilmjeiben szintén állandó közreműködő volt Deák Tamás zeneszerző, ami Macskássy Gyulának Ilosvay Gusztávval való kooperációját idézi. Ternovszky műveire nemcsak ők nyomták rá igen erősen a bélyegüket, hanem maga is rendezett olyan sorozatepizódokat, melyeknek nem ő volt a kizárólagos ötletgazdája vagy egyetlen rendezője (*Gusztáv, Kérem a következőt!, Mézga család*). A szerzőség problémáját tovább bonyolítja, hogy rendezőként jegyez olyan sorozatokat, melyek külföldi megrendelésre és nem szerzői koncepció alapján születtek (*Pumukli kalandjai, Tüskeböki és pajtásai*).

Ezek megnehezítik a szerzői kézjegyek elkülönítését, Varga Zoltán szerint nem „rajzolódik ki bennük vagy általuk olyan Ternovszky-féle animációs stílus, amely egyértelműen felismerhető lenne” (14). Úgy véli, Ternovszky munkái az *Egérút* kivételével következetesen a karikatúrisztikus animációk közé sorolhatók (13), aminek velejárója a paródia, a szatíra, valamint az ezekhez társuló groteszk, helyenként morbidba forduló humor. Amíg az egyedi filmekben és a sorozatokban emberi figurákat látunk (ezek alól a legfőbb kivétel a Dr. Bubó sorozat úgyszólván társadalomkritikai állatkertje), az egész estés filmekre kizárólagosan az állatkarakterek jellemzők (13–14).

Vargának a szatirikus ábrázolásmód mellett másik lényeges megállapítása, hogy Ternovszky pályáját a tömegkultúra iránti vonzódás hatja át, és látásmódját az „igényes tömegszórakoztatásban” (13) és a „populáris esztétikában” (15) azonosítja. Ez azért is figyelemre méltó, mert a magyar kultúra általános ethoszára mindig is az elitkultúra mint orientációs pont volt jellemző, elutasítva az alacsonynak tekintett szórakoztatási formákat. A Ternovszky–Nepp-sorozatok és az egész estés filmek viszont sikeresen léptek túl ezen a „kultúripart” fitymáló beállítottságon, miközben megtartották intellektuális szatírjukat is. Érdemes lett volna Vargának a populáris kultúrára vonatkozó állításait jobban elmélyíteni, akár a Ternovszky-filmek sikerfakto-

rait szűkebb fókuszban vizsgálni, akár szélesebb, szociokulturális kontextusba ágyazni, mivel ezek alighanem a magyar kultúra viselkedési mintázata nézve is tanulságokkal szolgálhattak volna.

Ternovszky életművét a szerző *A magyar animációs film. Intézmény- és formátörténeti közelitések* című könyvében kimunkált rendezőelv alapján dolgozza fel. A rendező formai-szemléletbeli jegyeit fürkésző, tézisszerűen előrevetett összegző részt követően előbb az egyedi filmeket, majd a sorozatokat, végül az egész estés filmeket veszi górcső alá. Ezek közül egyértelműen a *Macskafogó* 1986-ban bemutatott első része dominál, a könyv terjedelmének mintegy harmada foglalkozik ezzel a filmmel, ami logikusan következik az életműben elfoglalt helyéből, mivel Varga szerint „Ternovszky a *Macskafogó* megrendezésével érkezett pályája csúcsára” (11). Az már viszont kevésbé érthető, és ez kivált a sorozatokra vonatkozik, hogy egyes műveknek viszonylag kevés terjedelmet szentel. Így például a *Kérem a következőt!* jóval szélesebb értelmezésre kínált volna lehetőséget, lévén maga is elég masszív és csipős társadalmi kommentár. Hasonlóképpen többet érdemelt volna a *Pumukli kalandjai* és a *Tüskeböki és pajtásai*, mely sorozatoknak a megvitatása – ha a közbeékelt képeket nem számoljuk – alig három oldalra korlátozódott. Még ha Varga 2016-os könyvében tárgyalt is ezek közül egyes sorozatokat, bizonyos ismétlések bőven elérték volna ebben a monográfiában, ráadásul a két német koprodukcióban készült széria a nemzeti animációs filmről szóló könyvében nem kapott helyet.

Az a filmtípus, amelyben a legplasztikusabb módon megnyilvánulhatna a szerzőség, az úgynevezett egyedi film, a szerzői film animációs filmes változata, ugyanakkor Ternovszky egyedi filmes teljesítménye meglehetősen gyér. Nem is az 1980-as évek csúcsidőszakára esik, amikor beírta magát az animáció világtörténetébe, hanem az azt megelőző évtizedre, és neve inkább a sorozatok, de különösen az egész estés filmek által vált ismertté. Mindössze három (plusz egy) egyedi filmmel rendelkezik (*Modern edzésmódszerek*, 1970; *Tartsunk kutyát*, 1974; *Mindennek van határa*, 1975, illetve pályája delelőjén már túl a 2003-as *Hüje Robinson*). Varga Zoltán beható részletességgel elemezi ezeket az általa összefüggőnek, „triptichonnak” (17) nevezett rövidfilmeket, a tematika, a narratíva, a morbid humor, a vizuális stílus és a burleszk műfajával való kapcsolódási pontok szempontjából. Jelentőségüket abban látja, hogy Ternovszky számára ezek voltak a narratív építkezés és a vizuális gegek gyakorlóterepei, melyeknek egész estés filmjeiben adott kiforrott formát (10).

A sorozatok kissé elnagyolt tárgyalását a szerző a *Mézga család* három szériájával kezdi, elsősorban a televíziós médiumban való megjelenés és a narratíva szempontjából. Varga kimutatja, hogy a három sorozat hangsúlyai jelentősen eltérnek egymástól, nemcsak az elbeszélés, hanem a felvonultatott szereplőgárda szintjén is, és amíg *A Mézga család különös kalandjai* és a *Mézga Aladár különös kalandjai* egyes epizódjai zárt egészek (azaz *series*-ek), addig a

*Vakáció a Mézga család* részei láncszerűen kapcsolódnak egymásba, folytatógos szerkesztésűek (azaz *serial*). Hiányolom viszont a *Mézgánál* – különösen az első két sorozatnál – a műfaji alapú értelmezés alaposabb kidolgozását. Miközben Varga máshol érzékenyen térképezi fel egyes filmek nemzetközi kontextusait, és tárítja azokat rokon művekkel, itt ez elmarad, noha a sci-finek az animációban való hazai és nemzetközi felerősödése nyilvánvalóan a robottechnológiával, az atom- és űrkorszakkal kapcsolatos szorongásokra és disztópiákra reflektál. Másrészt a szerző takaréklángra csavarta saját értelmezését is a filmsorozatokról, csak K. Horváth Zsolt politikatörténeti és Kráncz Bence társadalmi olvasatát ismerteti, anélkül hogy kommentálná azokat.

Hasonlóképpen támad hiányérzetem a *Kérem a következőt!* rövidere zárt vizsgálata esetében, melynek során a szerző megragadja azok kulcskérdéseit, a befogadócsoport (felnőttközönség) elemzésétől a műfaji mintákon és előképeken át (állatmesék) a filmnek a beteg társadalom allegóriájaként való értelmezéséig, de ezek alig terjednek túl a listázás szintjén. A sorozat szatirikus, karneváli állatkertje kapcsán az analógiák sorát lehetett volna bővíteni az állatmesék hagyományával, különösen azért, mert máshol (Varga Zoltán: *Vörössel festett láncok*. Ezópuszi beszédmód a magyar animációban. *Filmvilág*, 2014/6. 38–40) éppen a szerző azonosította a közép-európai animáció egyik alapvetéseként az ezópuszi beszédmódot, a kódolt nyelvet, a sorok közötti olvasás „második nyilvánosságát”. Az, hogy a Dr. Bubó sorozat a felnőtt publikumot szólította meg akkor, amikor a rajzfilmet még hagyományosan a gyermekközönséggel azonosították, és – mint a szerző is írja (41) – a szombat esti időszávban adták a tévében, másfél évtizeddel megelőzte azokat az amerikai szatirikus sorozatokat (*Simpson család*, *South Park*), melyek a társadalmi képmutatást és az amerikai álom ideológiáját figurálták ki.

Ternovszky kultikus státuszát a *Macskafogónak* köszönheti, Varga Zoltán is ennek a filmnek szenteli a leghosszabb terjedelmet. Gondos részletességgel taglalja a *Macskafogó* születésének intézménytörténeti hátterét, karakteranimációs jelentőségét, animációs előképeit, parodizált műfajainak komplexumát és szatíráját, klipesztetikai és intertextuális utalásainak újdonságait. Hangsúlyozza, hogy miközben a film külföldi finanszírozással készült (legalábbis amíg a kanadai producer, Joseph Sefel pénze el nem fogyott), valójában „mindvégig a hazai alkotók elképzeléseinek megvalósulása a film” (61), azaz az ipari logika által kevésbé érintett szerzői elképzelésről van szó.

Ternovszky Béla a könyv bemutatóján és máshol is elmondta, hogy ugyan Magyarországon az 1980-as években aligha láthatott hivatalos vetítéseken kémfilmeket, amerikai akciófilmeket, gengszterfilmeket, de ők külföldi fesztiválokra és itthon VHS-kazettákra megtekintették többek között a James Bond-filmeket, melyek műfaji mintát szolgáltattak a *Macskafogó*hoz. A szerző abban látja a műfaji minták úttörő jellegét, hogy amíg azt megelőzően a ma-

gyar animáció a klasszikus meséből, most „a populáris mozi műfajaiból verbuválja paródia-anyagát” (77). Animációtörténeti helyét az jelöli ki, hogy megelőzte a Nyugaton csak később induló posztmodern, az elbeszéléssémákat idézőjelesen alkalmazó, popkulturális utalásokkal átszótt filmeket: „A műfaji eklektika, illetve az (ön)reflexív intertextualitás, amelynek a *Macskafogó* korai – és nem inkohereus módon szerveződő – példája, éppen a posztmodern moziban – a nyolcvanas-kilencvenes évektől kezdve – válik egyre relevánsabbá” (97).

A *Macskafogó* egyszerre áldás és teher az életműben, Ternovszky Béla Neszosz-inge, mert minden további és azt megelőző animációját ennek függvényében mérték meg, ehhez képest értékelték. Jól mutatja ezt a viszonyrendszert, hogy a szerző második egész estés filmje, a Ternovszky pályáján sem tipikus *Egérút* (1999) tudatos antitézise a fő műnek, „bevallottan egyfajta anti-*Macskafogó*nak szánták” (106). Még inkább megmutatkozik ez a befogadói oldalról érkező nyomás a *Macskafogó* második részében, *A sátán macskájában*, amely azért volt veszélyes vállalkozás, mert eltérő (film)történeti körülmények között egyes minták nem feltétlenül működőképesek. Varga Zoltán szerint a *Macskafogó 2*-vel szembeni kritikusi fanyalgásnak az az egyik oka, hogy az első rész már egy lezárt narratívát alkalmazott, melynek kémfilmes mintáit a háborús film műfajával újraírni felettébb kétes eredménnyel kecsegtet. Ráadásul a két antagonisztikus ellenfél közötti összecsapás etapjai a filmben meglehetősen elsietettek, nem írnak le egy teljes drámai ívet, Varga megfelelően tapintja ki ezek „ritmusproblémáit” (122). A szerző szerint a mérsékelt siker másik oka a humor eltérő szerkezete: nemcsak az egyes poénok szervesen vagy öncélúak, hanem a műfajparódia helyett a második rész az önreflexió és a verbális humor felé mozdul el (122). Ezzel egyetértve, a gondolatmenet tovább bővíthető azzal, hogy az a kiterjedt popkulturális utalásrendszer, melyet az 1986-os film úttörő módon alkalmazott, a 2000-es évekre már bevett eljárás lett.

A szerző szentel ugyan egy fejezetet a *Macskafogó* utóéletének és a körülötte kialakult kultusznak (101–106), de a nézői befogadással, a szlogenné vált mondatok alkalmazási körével lehetett volna mélyebben foglalkozni. Mert az utóbbi évtizedekben egyre erősödő filmtörténeti tendencia a Henry Jenkins által felvetett „rajongói kultúra”, a részvételiség kulturális jelenségeinek bevonása az értelmezésekbe, vagyis az, hogy a filmek szerves része a kultusz is, a használatmód és a társadalmi funkció. Mindazonáltal Varga Zoltán könyve abban úttörő, hogy maga dolgozott ki a hazai animáció formai, narratív, öszszehasonlító értelmezését lehetővé tevő módszertant, amelynek alkalmazhatóságára kitűnő példa ez a kötet.