

OROSZ MÁRTON

Vissza a szülőföldre! Back to the homeland!

világhíres és felfedezésre váró
magyar származású
művészek az animációs film
korai történetében

world famous or still to
be discovered artists
of Hungarian origin in the
early stages of animated film



KAFF  **2011**
10. KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓS FILMFESTIVÁL
10th KECSKEMÉT ANIMATION FILM FESTIVAL

HUNGARIAN
ANIMATION
HOUSE



MAGYAR
ANIMÁCIÓ
HÁZA



A  BEMUTATJA | PRESENTS

Orosz Márton

Vissza a szülőföldre!

világhíres és felfedezésre váró magyar származású művészek
az animációs film korai történetében

Márton Orosz

Back to the homeland!

world famous or still to be discovered artists of Hungarian
origin in the early stages of animated film



HUNGARIAN
ANIMATION
HOUSE



angol fordítás | English translation by Balai Judit
anyanyelvi lektor | proofread by Thomas Cooper
felelős kiadó | publisher | Mikulás Ferenc | fesztiváligazgató | festival director
a kiadvány támogatója | sponsored by Gattyán György, Docler Video Production

ISBN 978-963-08-1576-5

KAFF — Kecskemét, 2011

szöveg | text © Orosz Márton





Sok országban az animációs film létrehozása és a műfaj sajátosságainak kialakítása Magyarországról elszármazott művészek közreműködésének köszönhető. Az emigráns alkotók többsége már saját korukban a filmtörténeti tankönyvek részévé vált, a legtöbbjük kilétét és munkásságát azonban csak az utóbbi évek szisztematikus kutatása tárta fel. Számos évforduló e retrospektív áttekintésnek külön aktualitást ad, hiszen két éve ünnepeltük George Pal születésének a centenáriumát, tavaly Jean Image lett volna ilyen korú, idén lenne száz éves Engel Gyula, két év múlva pedig John Halas születésének évfordulójára emlékezünk majd hasonló távlatból.

A huszonegyedik század második évtizedében akár úgy is gondolhatnánk, hogy elegendő időbeli távolságból tudjuk megítélni a magyar művészek helyét, szerepét és hatását az animációs film korai történetében. Ugyanakkor ezen alkotók működési területének – ha úgy tetszik „műfajának” – a kultúra egészére kiterjedő recepciója további művészetszociológiai kutatásokat igényel. Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy az animációs film megszületése óta milyen felmérhetetlen befolyást gyakorolt az emberek képekhez való viszonyára. A hazánkból elszármazott alkotók érdemei tehát nemcsak abban mutatkoznak meg, hogy kialakítottak egy, a műfaj nyelvét megteremtő vagy azt megújító képi esztétikát, de úttörő kísérleteik ösztönzőleg hatottak a később velük együtt már szervezett keretek között dolgozó munkatársakra és tanítványokra. Hogy ezt a történeti hagyományt hogyan közelítjük meg, milyen módon kezeljük, az a hazai vizuális kultúra jövőképét is alapvetően meghatározza, nem is beszélve a médium múzeumi környezetbe való emelésének, az itt bemutatott művészek újraanonizálásának a lehetőségéről.

Mivel a következő oldalak az animáció területén dolgozó, hazánkból elvándorolt művészek életútjáról és a műfajban elért eredményeiről szólnak, magát a történetet is Magyarországon illik elkezdeni.



In many countries, the creation of animated film and the evolution of the distinctive features of the genre were based on cooperation of artists of Hungarian origin. Some of these emigrant artists became chapters in books on film history during their lives, but mostly, their personalities and work have only come to light thanks to the systematic research of the last couple of years. Our retrospective overview is made topical by several anniversaries. It's been two years since the centenary of George Pal's birth, Jean Image would have reached a similar age last year, Jules Engel would be one-hundred years old this year, and the one hundredth-anniversary of John Halas' birthday will be celebrated in two years.

In the second decade of the 21st century, we might think that the place, role and effect of Hungarian artists in the history of animated film can be assessed accurately. However, the reception of the fieldwork of these artists—their “genre”, if you wish—by culture as a whole is in need of further art-sociological researches. The influence that animated film has had on people's relationships to images since the creation of the first animated works cannot be overemphasized. The merits of the creators who migrated from Hungary are not only shown in their development of a visual aesthetics that created or renewed the language of the genre; their pioneering experiments encouraged their colleagues and students, who later worked together with them in different institutions and organizations. The way we approach and handle this historic heritage is essential for the future of national visual culture, not to mention the possibility of creating a museum-like environment for the medium and re-canonizing the artists represented.

Since the following pages address the life and achievements of visual artists who worked in the field of animation and migrated from Hungary, let's begin the story also in Hungary.

Az első fennmaradt, magyar vonatkozású animációs filmtervet, egy elvont geometriai formák és stilizált figurák összjátékára épülő rajzsorozat 24 jelenetét a weimari Bauhaus Karancsról származó hallgatója, Weininger Andor vetette papírra 1922 végén.¹ A műfaj létezéséről szóló hazai híradások már az első világháborút közvetlenül megelőző időből fennmaradtak, kibontakozása azonban csak az 1920-as évektől követhető nyomon Magyarországon.² A szakirodalomban a mai napig úgy szerepel, hogy az első magyar rajzfilmstúdiót Bortnyik Sándor magániskolájának, a „magyar Bauhausnak” is



Bortnyik Sándor és felesége, Klára rajzfilmet készít
Sándor Bortnyik and his wife, Klára producing animation

nevezett, a budapesti Nagymező utcában felállított „Műhely”³ három hallgatója, Macskássy Gyula, Halász János és Kassowitz Félix alapította 1932-ben.⁴ Ismert azonban egy 1929. július 1-jén kelt levél, amelyben a neves festőművészt, **Berény Róbertet** felkérlik, hogy egy bizonyos *Pantofilm Stúdió* számára dolgozzon.⁵ A cég tájékoztatása szerint a hazai trükkfilmipar szakembereit egyesítette ebben az „első és konkurencia nélküli” műteremben. Mivel a korabeli forrásokban két itt készült alkotás is szerepel, biztosra vehetjük, hogy ez a Gál Endre vezetete műterem valóban készített rajzfilmeket.⁶ Több adattal rendelkezünk **Bortnyik Sándor** animációs filmmel való kísérleteivel kapcsolatban. Noha sem Bortnyiknak a Mű-

hely programját felvázoló írásában, sem pedig az iskola hirdetésében nem szerepelt az oktatott tárgyak között rajzfilmkészítésre való utalás, Halász Jánosnak – az iskola akkori hallgatójának – visszaemlékezései⁷ és más korabeli tudósítások alapján jó okunk van feltételezni, hogy folytak az iskolában ilyen próbálkozások.⁸ Halász szerint Bortnyik a húszpengős tandíj elengedése fejében arra kérte őt, hogy esténként trükkfilmjei készítésé-

¹ KRAUS, 12.

² A legújabb kutatások szerint Gábor Móric festőművész volt az első, aki hazánkban 1914. január 8-án rajzfilmek készítésére kötött szerződést. (GÁBOR, 6.; ÁBEL 1983B, 34.) Korábban 1912-re tették a magyar animáció megszületését. (VÁSÁRHELYI 62.) Kevésbé ismertek **Gerő György** avantgárd trükkfilm kísérletei az 1920-as évekből. Egy visszaemlékezés szerint Gerő első munkája „egy kaktusz virágzásának a sorozatfelvétele volt”. (Tiszay Andor gépelt memoárjának harmadik oldala Száva Gyula tulajdonában.)

³ BAKOS, 71-76.

⁴ FEJJA, 105.; KELEMEN, 22. A magyar rajzfilm megalapításáról és korai korszakáról Orosz Márton kéziratban lévő, a Macskássy-műterem történetét a rendelkezésre álló források számbavételével bemutató tanulmánya ad részletes felvilágosítást.

⁵ Magyar Nemzeti Galéria, Adattár 23306/1992, IV/8.; LAJTA, 179.

⁶ Az O.M.B. határozatokban szerepel két, a „Panto-Filmgyárban” 1930. június 5-én bejegyzett film: Az okos kandúr című, a Népjóléti Minisztérium megbízásából készült, 211 méter hosszú tekercs, illetve a 40 méter hosszú Sabol rovarírtó „pedagógiai reklám egy felvonásban”.

⁷ ANTAL, 5.

⁸ DELIBÁB 1931, 26-28.

⁹ M. Tóth Géza riportja John Halas-szal, magnetofonfelvétel, London, 1994. április 20.

¹⁰ HALÁSZ, 5.

¹¹ M. TÓTH, 151-162.; NÉMETH, 12-15.

The first survived script for an animated film, which was made by a Hungarian born artist, was created by Andor Weinger, a student from Karancs at the Bauhaus in Weimar in the end of 1922. It consisted 24 images, depicting abstract geometrical shapes and stylized figures.¹ The first news of the existence of the genre animation already appeared in Hungary just before the First World War, however it began to evolve not before than the 1920s.² As the secondary literature indicates, the first animated film studio of the country was established by three students of Sándor Bortnyik's private school, the Budapest "Műhely" (Workshop)³ in Nagymező Street, the so-called "Hungarian Bauhaus", Gyula Macskássy, János Halász and Félix Kassowitz, in 1932.⁴ There is a letter from July 1st, 1929, however, which invites the famous painter **Róbert Berény** to work for a studio called *Pantofilm*.⁵ According to the coverage of this company, the experts of the Hungarian special effects film industry were united in this "first atelier, the only of its kind". Since the contemporary sources mention two works that were made here, there is no doubt that cartoons films were produced at this very place led by Endre Gál.⁶ There are more details about **Sándor Bortnyik's** experiments with this genre. Although neither Bortnyik's program of the Műhely nor the advertisement of the school provided with any reference to the making of animated works, the memoirs of János Halász⁷—who was a student at the school—and other contemporary reports make clear that experiments of this kind took place.⁸ According to Halász, Bortnyik asked him to help him make animations at night⁹; in return, he did not have to pay the school tuition of 20 pengős. He claims that

© Kolumba, Köln



Weinger Andor rajzolt filmlerve, 1922
Andor Weinger's sketch for an animated film, 1922

¹ KRAUS, 12.

² According to the latest research, in Hungary it was painter Móric Gábor who signed a contract for making a cartoon on January, 8th 1914. (GÁBOR, 6.; ÁBEL 1983B, 34.) Previously the "earliest attempts" were put earlier, in 1912. (VÁSÁRHELYI 62.) **György Gerő's** avant-garde film experiments from the 1920s are not so well-known. According to a memoir, Gerő's first work was an animated "series of pictures of a blooming cactus." (On the third page in the typed memoir of Andor Tiszay, property of Gyula Száva.)

³ BAKOS, 71-76.

⁴ FÉJJA, 105.; KELEMEN, 22. A comprehensive history of the early stages of the Hungarian animated film is to be published in an essay by Márton Orosz in the monograph of Gyula Macskássy. (Manuscript in the property of the author.)

⁵ Archives of the Hungarian National Gallery, 23306/1992, IV/8.; LAJTA, 179.

⁶ There are two films in the O.M.B. censorship decision list which were registered in "Panto Film Factory" on the 5th of June 1930: The Clever Tomcat, made for the Ministry of Health, Labour and Welfare, 211 meter-long reel, and the 40 meter-long, Sabol Insect Repellent "pedagogical advertisement in one act".

⁷ ANTAL, 5.

⁸ DÉLIBÁB 1931, 26-28.

⁹ Géza M. Tóth's interview with John Halas, tape-recording, London, 20 April 1994.

¹⁰ HALÁSZ, 5.

¹¹ M. TÓTH, 151-162.; NÉMETH, 12-15.



sénél segédkeztek.⁹ Állítása szerint az első munka, amit neki készített, „tojás előtt totyogó csirkék rajzolásából állt”.¹⁰ A *Királyfi és a Hattyútündér* című, Bortnyik által elgondolt népmese-feldolgozás egyik utolsó jelenete éppen ezt a témát dolgozta fel: a két mese-figura lakodalmán „a kis csirkék is elropják a csárdást”. Bortnyik magyar népmeséket feldolgozó filmjeiről – ahogy később Jaschik Álmos hasonló témájú, grandiózus próbálkozásai¹¹ – nagyrészt tervek, vázlatok, rajzsorozatok¹² és fényképes beszámolók¹³ maradtak. Bár a művész 1931 decemberében első rajzfilmjének – egy „ködmönös, csizmás parasztkirályfinak” a történetét bemutató mese-adaptáció befejezésén dolgozott¹⁴, Bálint György 1933-ból származó tudósítása még nem utalt a kész filmre, sőt azt írta, hogy „az úttörő tervek egyelőre még csak vázlatok és mappákban, fiókokban hevernek.”¹⁵ Bortnyik próbálkozásai¹⁶ már korábban ismert volt néhány megmaradt részlet (pl. *Mr. Pipe rettenetes éjszakája*), az általa faragott és az iskolában oktatási célra is felhasznált bábfigurákból azonban legnagyobb meglepetésre nemrég egy, a művész által készített dokumentumfilm is felbukkant, amelyhez különös módon a Pantofilmnek dolgozó, Bortnyikkal is szoros munkakapcsolatban álló Berény Róbert készítette az aláfestő zenét.¹⁶



Felvétel a Coloriton Stúdió műtermében
(középen, háttal: Halász János)
*Film shooting at the Coloriton Studio
(in the middle, with his back: John Halas)*

Kétségtelen, hogy a Bortnyik-féle Műhelyben az ifjú **Halász János** (a későbbi John Halas) értett a legjobban az animációhoz. Halász még a tizennyolcadik életévét sem töltötte be, amikor a budapesti *Hunniában* Marczincsák György (a későbbi George Pál) irányításával elsajátította a műfaj alapjait. Itt még csak főcímekeket és rajzolt inzerteket készített heti hat és fél pengős fizetésért, többnyire külföldi filmek hazai mutációihoz¹⁷, de ezt követően néhány hónapig Párizsban, a tüneményes technikát kifejlesztő híres

¹² Bortnyik Sándor: Egy lélek története, 1931 (Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. F.79.80/1-19; 193x143 mm; tus, fedőfehér).

¹³ DELIBÁB 1931, 26-28.

¹⁴ A tudósítás szerint „...ezek a tervei (...) már túljutottak a kísérletezés stádiumán és az első ilyen rajzfilmjeit a napokban be is fejezi.”

¹⁵ BALINT, 6.

¹⁶ Dietrich Schneider-Henn, München tulajdonában. (BAJKAY, 50.) A film zenéjét eredetileg Kodály Zoltán írta volna, de a magas tiszteletdíj miatt Bortnyik végül Berényt bízta meg a feladattal. A film zenéjéhez kapcsolhatók még Berény és Theodore Miller, a feltaláló Thomas Edison fiának a hangosfilmmel ugyanabban az időben Budapesten folytatott kísérletei. (Barki Gergő szíves közlése.)

¹⁷ HALAS–WELLS, 81.

¹⁸ HALAS 1978, 12.; SÁRKÖZI, 144-149.

¹⁹ Az időpont pontos meghatározásában segítségünkre van Macskássy Gyula egyik Halász Jánosnak írt levele, amely 1932 előttre teszi együttműködésük kezdetét. A művész hagyatékában őrzött kérdőívekben az 1931-es évszám szerepel. Fleischer (Fáy) Mária a magyar animáció történetét 1969-ben feldolgozó munkájában – amelyhez maga Macskássy Gyula írt lektori véleményt – ugyanezt a dátumot olvas-

the first piece of work that he made for Bortnyik was a chicken paddling in front of an egg.¹⁰ Actually, one of the last scenes of the supposed Bortnyik-adaptation of a folk tale entitled *The Prince and the Swan Fairy* elaborates on the same topic, “little chickens dance the czardas” at the wedding of the two cartoon characters. Unfortunately, as is the case with Álmos Jaschik’s grandiose remakes of Hungarian folk tales with similar themes,¹¹ mainly plans, sketches, series of drawings¹² and photographed reports¹³ have remained of Bortnyik’s folk tale-based productions. Although the artist was working on the completion of his first animated film in December 1931, the story of a “sheepskin-wearing peasant prince in boots”,¹⁴ György Bálint’s report of 1933 does not refer to it as being ready at all. Moreover, he writes that “the pioneering plans are still sketches kept in files and drawers.”¹⁵ Although, some short fragments of Bortnyik’s films were survived (e. g. *The Dreadful Night of Mr. Pipe*). Surprisingly however, a documentary by him has been also discovered recently concerning the carved puppets made and used for instruction at the Műhely by the artist. Its soundtrack was written by the *Pantofilm*-employee Róbert Berény, who used to work with Bortnyik in close cooperation.¹⁶

No doubt that **John Halas** (born János Halász) was the most versed in animation at Bortnyik’s school. Halász was still under eighteen when he mastered the basics of the genre at *Hunnia* in Budapest, supervised by György Marczincsák (later George Pal). Here, for a weekly salary of six and a half pengő’s he made film credits and drew inserts for Hungarian adaptations of foreign



A Coloriton Stúdió hirdetése, 1932
Advertisement of the Coloriton Studio, 1932



Coloriton Stúdió: Boldog király kincse, 1936
Coloriton Studio:
The Treasure of the Joyful King, 1936

¹² Sándor Bortnyik: *Story of a Soul*, 1931 (Hungarian National Gallery, Graphic Collection, Inv. Nr. F.79.80/1-19; 193x143 mm; black ink, opaque white).

¹³ DÉLIBÁB 1931, 26-28.

¹⁴ According to the report “...these plans are (...) more than experimentation and he is going to complete the first cartoon of this kind in a couple of days.”

¹⁵ BÁLINT, 6.

¹⁶ Property of Dietrich Schneider-Henn, Munich. (BAJKAY, 50.) To compose the music score for the film was retained Zoltán Kodály, but since his fee was too pricey, Berény was hired. His task might have a direct connection to Berény’s experiments with the sound-film, which he was conducted with the inventor Thomas Edison’s son, Theodore Miller in the same time in Budapest.

¹⁷ HALAS–WELLS, 81.

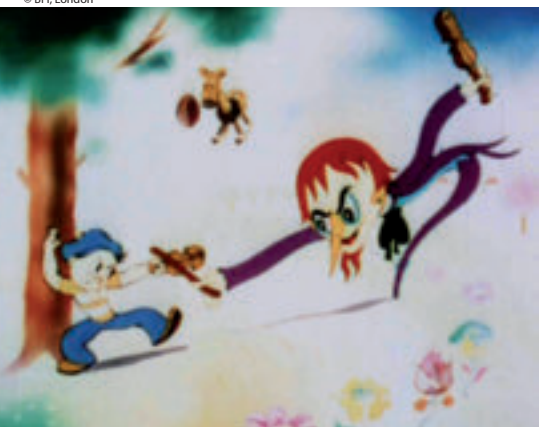
¹⁸ HALAS 1978, 12.; SÁRKÖZI, 144-149.

¹⁹ To give the exact time, information is to be found a letter of Macskássy to John Halas, which dates the beginning of their cooperation to sometime before 1932. In the questionnaires in the artist’s legacy, the year is 1931. In Mária Fleischer’s (Fáy’s) work on the history of Hungarian animation (1969)—reader’s opinion by Gyula Macskássy—bears the same date. (Gyula Macskássy’s letter to John Halas. Budapest,



kazah származású művész, Alekszander Alekszejev műtermében is megfordult, ahol tovább gyarapíthatta ismereteit.¹⁸ Ahogy már szó volt róla, Halász János 1932 és 1936 között¹⁹ Macskássy Gyulával és Kassowitz Félix-szel együtt Budapesten egy *Coloriton* névre elkeresztelt műtermet alapítottak és színes reklámfilmek készítésére rendezkedtek be. Amikor egyik referenciaműjük, a Liszt Ferenc *Magyar Rapszódia*jára írt animáció Londonban felkeltette egy csoport mecénás figyelmét, Halász az angol fővárosba utazott. Itt egy pénzember, bizonyos James Willing, magyar származású felesége, Mecséry Ila (Ila Meery) közbenjárására, 1936 végén szerződést kötött velük évi négy reklám- és két játékfilm készítésére.²⁰ Úgy gondolták, hogy a *Magyar Rapszódia* továbbfejlesztésével fognak betörni a szigetország piacára. A forgatókönyvet Hajdú Imrével (a későbbi Jean Image-zsal) újragondoló Halász a filmnek a *Music Man* [*Muzsikus*] címet adta és a tervekhez azon nyomban nekilátott a Piccadilly-n berendezett, a budapesti *Coloriton* londoni leányvállalatoként elképzelt *British Colour Cartoon Films Limited*ben. A stúdió ügyvezető igazgatója, Richard Weissbach lett (aki nem melleleg annak a Brigitte

© BFI, London



Halász János és Joy Batchelor: *Muzsikus*, 1938
John Halas and Joy Batchelor: *Music Man*, 1938

Helmnek volt a férje, aki Fritz Lang híres *Metropolis*-ban a Mária és az ő gépember alteregója duplafőszerepét játszotta). Weissbach – berlini gyártulajdonos apja révén – egymillió pengővel támogatta őket. A nagyvonalú ajánlat egyetlen kikötése az volt, hogy a „vicces trükkfilmeknek” Hans Christian Andersen meséit kell feldolgozniuk. Ennek ellenére a *Muzsikus* végül az ismert Grimm-sztori, Jancsi és Juliska történetének „egy egészen új álmvilágba helyezett” filmes feldolgozásaként készült el.²¹ Ekkoriban még igen kevés rajzoló értett ahhoz, hogy az egymás után következő állóképek sorozatából miként lehet a helyes mozgás látszatát kelteni. Ennek megfelelően a munka is nehézkesen haladt. 1937 februárjában éppen munkatársakat toborzott Londonban Halász, amikor az egyik interjú során a sors összehozta egy kivételes képességű fiatal rajzóval. A gyönyörű, pirospozsgás szőke hölgy, göndör fürtökbe rendezett hajával rögvest felkeltette a magyar fiú érdeklődését. A lányt Joy Batchelornak hívták. Egyikőjük sem tudhatta még ekkor, hogy mint férj és feleség lesznek az angol animációs filmipar megeremtői. A 280 fontot is meghaladó költségvetésű, tíz perces rövidfilmet öt további animátor közreműködésével végül ők ketten fejezték be. Az eredeti elképzelésből egyedül Liszt zenéjét tartották meg. Amikor a *Muzsikust* Londonban, a Charing Crosson álló moziban bemutatták, az első színes Technicolor-filmként üdvözölték Nagy-Britanniában.²²

hatjuk. (Macskássy Gyula levele John Halashoz. Budapest, 1957 március. Halas & Batchelor-gyűjtemény, Southerham House, Southerham, Lewes, East Sussex, Anglia; FLEISCHER, 26.

hatjuk. (Macskássy Gyula levele John Halashoz. Budapest, 1957 március. Halas & Batchelor-gyűjtemény, Southerham House, Southerham, Lewes, East Sussex, Anglia; FLEISCHER, 26.

²⁰ HALASZ–WELLS, 220. (A vállalkozás végül csődbe ment és a magyar népmeséket feldolgozni kívánó rajzjátékfilmek is pusztán elképzelések maradtak. A tízperces tervezett Andersen-meséből, a *Féllábú ólomkatonából* Ránky György zenéjével azonban hét perc elkészült, bár a film befejezésre végül soha nem került és később a megmaradt torzót is elsöpörte a háború.)

films.¹⁷ But later, for a couple of months he visited the studio of the famous Kazak artist Alexandre Alexeieff in Paris, who was responsible for the invention of the technique of pinscreen animation, where he was able to deepen his knowledge.⁷ Between 1932 and 1936¹⁸ János Halász established a studio called *Coloriton* in Budapest with Gyula Macskássy and Félix Kassowitz and made coloured advertisements. When one of their reference films, an animated work based on Ferenc Liszt's *Hungarian Rhapsody*, caught the attention of a patron group in London, Halász travelled to England. At the end of 1936 a financier named James Willing, through the good offices of his Hungarian wife, Ila Mecséry (Ila Meery), signed a contract with him to make four advertisements and two feature films annually.¹⁹ They expected to win the English market by further developing *Hungarian Rhapsody*. With the help of the Hungarian born French animator Jean Image, Halász re-evaluated the script, gave the film the new title *Music Man* and immediately started working on the project in an office on Piccadilly Circus called *British Colour Cartoon Films Limited*, which was supposed to be the affiliated company of the Budapest-based *Coloriton*.



Joy Batchelor és Halász János Budapesten, 1938
Joy Batchelor and John Halas in Budapest, 1938

Richard Weissbach became the managing director of the studio (whose wife, Brigitte Helm played the role of Maria and her alterego, the machine man, in Fritz Lang's famous *Metropolis*). Weissbach, whose father had a major company in Berlin, supported them with one million pengős. The only condition of the far-flung offer was that the "funny cartoon films" had to be based on Hans Christian Andersen's tales. Eventually, the *Music Man* was made into a film adaptation of the well-known Grimm-story, Hansel and Gretel, "placed into a real new dreamworld."²⁰ At the time, only few cartoonists were able to make a series of steady pictures appear to move. Consequently, the project proceeded slowly. In February 1937, Halász was recruiting colleagues in London when he met an exceptionally gifted young draughtsman during an interview. The beautiful, rubicund, blonde lady caught the Hungarian man's attention immediately with her curly locks. She was called Joy Batchelor. Neither of them knew it yet, but as husband and wife they would later become the creators of the English animated film industry. Eventually, by way of five other animators the two of them completed the ten-minute short the budget of which exceeded £280. Of the original work they only kept the music of Liszt. When the *Music Man* was first screened in a cinema on Charing Cross it was the first Technicolor-film to be shown in Great Britain.²¹

March 1957. The Halas & Batchelor Collection, Southerham House, Southerham, Lewes, East Sussex, England; FLEISCHER, 26.

²⁰ HALAS-WELLS, 220. (The business went bankrupt and the idea of animated versions Hungarian folk tales was never realized. Seven minutes were made of the originally planned ten minutes of the Andersen-tale *The Half-Legged Tin Soldier* with music written by György Ránki, nevertheless, it was never completed and the reel was lost in the war.)



Halász és Batchelor a második világháború küszöbén további megrendelésekre azonban aligha számíthatott, ezért a fiatal pár újságillusztrációból próbált megélhetéshez jutni. Halász egykori budapesti munkatársa, az Amerikába való disszidálását 1940-ben éppen Londonból intéző Pál György a megfelelő pillanatban mutatta be őket a J. Walter

© IWM, London



Halász János és Joy Batchelor:
Részlet az Abu-sorozatból, 1943
John Halas and Joy Batchelor:
Detail from the Abu series, 1943

Thompson reklámügynökség művészeti vezetőjének, Alexander Mackendricknek. A találkozás a *Halas & Batchelor Cartoon Films* névre elkeresztelt rajzfilmstúdió megalapításával zárult. Halász János Joyjal együtt kezdetben az ügynökség székházában, Aldwych-ben reklámfilmeket (pl. *Train Trouble* [Vasúti szerencsétlenség], 1940), majd chelsea-i otthonukban, később Bushey-ben náci-ellenes, „többszörre szigorúan titkos”²³ propagandarázfilmeket készített a Brit Hírközlési Minisztérium számára. Az itt rendezett több mint hetven film között sorozatokat is találunk, az egyiket például Mussolini és Hitler által folyton lóvá tett arab fiú, Abu főszereplésével. A háború után Charlie, egy fess külsejű, de mindig csökönyös fickó lett az, aki a mozilátogatók számára a Marshall-terv segítségével újjáépült szigetország frissen életbe lépő társadalombiztosítási rendszerét népszerűsítette.²⁴

Halász János és Joy Batchelor Soho Square-en álló műterme a háború után a legjelentősebb brit rajzfilmstúdióvá nőtte ki magát. A CIA támogatásával, George Orwell Állatfarmjának rajzfilm-adaptációjaként ők készítették el az első egészestés brit animációs filmet, amelyhez 1951-ben fogtak hozzá és 1954 karácsonyán mutatták be először.²⁵ Később Halász szintén az elsők között volt, akik az animáció elméletével, történetével és technikájának a bemutatásával foglalkoztak. Munkásságával és szervezőképességével kikezdehetetlen szakmai tekintélyt vívott ki magának (Halász az Animáció Nemzetközi Szervezetének, az ASIFA elnökségének is egyik alapító tagja volt), a műfajról több, máig alapvető könyve jelent meg, népszerűsítő dokumentumfilmjeiről nem is beszélve.

E kitérő után térjünk vissza ismét a magyar fővárosba. Halász egykori munkatársa, a második világháború után a rajzfilmgyártás magyar atyjaként tisztelt Macskássy Gyula fontos kulcsfiguraként szolgált a magyar emigráns animáció következő generációja számára. Az 1956-os forradalom után az ő Rákóczi úti műterméből indult útjára Kozelka Kálmán („Kali”) és felesége, Mocsáry Ida („Ducika”), akik több kerülővel végül Hollandiában telepedtek le, valamint a Kanadába emigrált szobrász, **Imrédy Elek**, illetve az országot már 1950-ben elhagyó és az Egyesült Államokban a Keleti Part máig az egyik legnagyobb hatású animátornőjeként emlegetett Dávid Teréz (Tissa David, „Tica”) is.

Kozelka Kálmán eredetileg a Filmművészeti Főiskolán tanult operatőrnek, miközben Bécsben is folytatott tanulmányokat. Az 1940-es évek első éveiben került Macskássy

²¹ SZÍNHÁZI ÉLET 1938, 48.

²² HALAS–WELLS, 83.

²³ The National Archives, Kew, Richmond, Anglia, John Halas fond, H.6829/4

²⁴ HALAS–WELLS, 91.

The two animators, however, could hardly expect further offers on the eve of the Second World War, so the young couple tried to make a living by illustrating magazines. In 1940 Halász' former colleague in Budapest, George Pal, who was organizing his defection from London to the U.S. at the time, introduced them to Alexander Mackendrick, the artistic manager of the J. Walter Thompson advertising agency.²² As a result of their meeting, their animated film studio, *Halas & Batchelor Cartoon Films*, was founded. At the beginning, John and Joy produced animated advertisement films in the headquarters of the agency in Aldwych (e.g. *Train Trouble*, 1940). Later he made anti-Nazi propaganda cartoon films, "some of a highly secret nature"²³ in their home in Chelsea and later in Bushey for the government's Central Office of Information. There are some series among the more than seventy films made at the time, one of them starring Abu, an Arabian man who is continuously tricked by Hitler and Mussolini. After the War, a charming but stubborn man, Charlie, became the person who popularized among movie theatre-goers the new social security system of the country, freshly rebuilt in consequence of the Marshall Plan.²⁴ John Halas' and Joy Batchelor's studio on Soho Square became the most important British animation film studio after the war. They made the first animated feature in Britain, an animated film adaptation of George Orwell's *Animal Farm*, with the support of the CIA. They began work on it in 1951, and it was first screened at Christmas, 1954.²⁵ Halas was also among the first to deal with the presentation of the theory, history and technique of animation. With his life's work and organizational skills, Halas achieved enduring professional renown (he was an establishing member of the director board of ASIFA, the International Animated Film Association), and he wrote numerous essential books about the genre of animation, not to mention his propaganda documentaries.



© BFI London

Halász János és Joy Batchelor: *Állatfarm*, 1954
 John Halas and Joy Batchelor: *Animal Farm*, 1954

But let us return to the Hungarian capital. Gyula Macskássy, Halász's former colleague, who was respected as the grandfather of Hungarian animation after the Second World War, served as a role model for next generation of immigrant animators. Kalman Kozelka ("Kali") and his wife Ida Mocsary ("Ducika"), who eventually settled in the Netherlands after the 1956 Revolution, **Elek Imredy**, who emigrated to Canada, and Teréz Dávid (Tissa David, "Tica"), who left the country in 1950 and is regarded as one of the most influential female animator, living in New York, all began at Macskássy's studio on Rákóczi Road.

²¹ SZÍNHÁZI ÉLET 1938, 48.

²² HALAS–WELLS, 83.

²³ The National Archives, Kew, Richmond, England, John Halas papers, H.6829/4.

²⁴ HALAS–WELLS, 91.



Gyula akkor még az Astorián álló műtermébe, ahol számos olyan stop-trükk módszerrel felvett reklámfilm megvalósításában vett részt, amelyek az általa kikísérletezett technikai megoldásoknak köszönhetően még ma is virtuóz hatást keltenek.²⁶ Kozelka itt ismerte

© MNFA



Trükkfilm Munkaközösség, Budapest: Kis újság, 1948
Animated Film Panel, Budapest: Kis újság ("Small News"), 1948

meg későbbi feleségét, a Jaschik Álmos magániskoláját már gimnazista korában látogató **Mocsáry Idát**.²⁷ Mocsáry ekkoriban még egyszerű fázisrajzolóként dolgozott Macskássynál, de kezűgyességét a festészet területén is kamatoztatni tudta (Bernáth Aurél és Egry József is korrigálta munkáit), sőt széleskörű művészettörténeti ismeretekkel is rendelkezett. (Rövid ideig a neves építészettörténész, a háború alatt szinte porig bombázott Várnegyed épületeinek rekonstrukcióját irányító Csemegi József felesége volt.²⁸) A háború első éveiben Mocsáry Ida egy olaszok számára nyelvtanító rajzfilmeket forgalmazó milánói cég, a Lingva Rt. megbízásából került egy lépcsőfokkal közelebb a rajzfilmkészítéshez, majd

röviddel a háborút követően Rákospalotán, Kálmán Viktor műtermében, a *Vasiban* próbálkozott rajzfilmkészítéssel.²⁹ Megfelelő szakértelem híján azonban mindkét vállalkozás kudarcra volt ítélve.



Filmforgatás a HDF-ben, 1950 (balra: Dávid Teréz)
Film Shooting at the News and Documentary Film Board, 1950
(on the left: Tissa David)

Mocsáry Idánál egy évvel volt fiatalabb a kolozsvári születésű és a Képzőművészeti Főiskola festő szakát hallgató **Dávid Teréz** (Tissa David), akit Disney *Hófehérke* [*Snow White*, 1937] című „színes-rajzos trükkfilmcsodája”³⁰ inspirált arra, hogy kipróbálja készségeit a műfajban. Jelentkezett egy hirdetésre és felvételt nyert a Magyar Film Irodába, ahol másfél évig Valker István munkatársa lett, aki éppen akkor látott hozzá *A molnár, a fia meg a szamárnak* című filmjéhez, amely La Fontaine meséjét dolgozta fel. Az animáció végül kalandos módon, a bombázások idején még az ostrom előtt elkészült és 1944 decemberében, a Nyilasoknak rendezett zárt körű vetítésen, a Royal Apollóban került bemutatásra.³¹ A Kozelka–Mocsáry házaspár és Dávid Teréz Macskássy Gyula műtermében, a Rákóczi út 52. szám alatti bérház harmadik emeletén talált egymásra. Az itt létrehozott *Trükkfilm Munkakö-*

²⁵ LEAB, 13. FF.

²⁶ A szerző interjúja Tissa Daviddal 2008. június 30-án.

²⁷ DIZSERI, 82.

²⁸ Családi adatközlés Pünkösdi Mártától.

²⁹ MOZIÉLET, o. n.; ANTAL 1946, o. n.

³⁰ MAGYAR FILM, 30.

Kalman Kozelka originally studied photography at the Academy of Drama and Film in Budapest and also attended school in Vienna. He went to Macskássy's studio, at Astoria at the time, in the early 1940s, where he participated in the filming of numerous advertisements using the stop-motion method. Thanks to his unique technique used to create them, these films still have a virtuoso effect.²⁶ He met his future wife here, **Ida Mocsary**, who had attended Álmós Jaschik's private school during her grammar school years.²⁷ Mocsary worked as an inbetweener for Macskássy at the time. She was also able to use her manual skills in painting (her works were touched up by Aurél Bernáth and József Egry), and she had deep knowledge of the history of art. (For a short time, she was József Csemegi's wife. Csemegi was a celebrated historian of architecture, who managed the reconstruction of the Castle district, which was almost completely ruined during the war.²⁸) During the beginning of the 1940s, Ida Mocsary got a bit closer to animated film through a Milanese company called Lingva Corporation, which produced film cartoons teaching foreign languages for Italians. Shortly after the war, she tried to deepen her skills in animated film making in Rákospalota, in Viktor Kálmán's studio, *Vasi*.²⁹ However, for the time being, both projects were doomed to fail because of a lack of expertise.

The Kolozsvár-born (now Cluj, Romania) **Tissa David** (Dávid Teréz), who majored in painting at the Hungarian University of Fine Arts, was one year younger than Ida Mocsary. She was inspired by Disney's *Snow White*, 1937, a "colourful wonder of animated film",³⁰ to try her hand in the genre.³¹ She applied for an advertisement and was accepted to the Hungarian Film Office, where she became István Valker's colleague for one and a half years. Valker was just about to start working on his film at the time, *The Miller, his Son and the Donkey*, based on a tale of La Fontaine. The animation was completed during the bombing, but before the siege in December 1944, and was introduced at



Dávid Teréz és Valker István: *A molnár, a fia és a szamár*, 1944
Tissa David and István Valker: *The Miller, his Son and the Donkey*, 1944

a private screening for the Hungarian Arrow-Cross men. The Kozelka-Mocsary couple and Tissa David met in Gyula Macskássy's studio on the third floor of a block at 52 Rákóczi Road. One of the first cooperative works of the so-called *Animated Film Panel* was an advertisement film for *Kis Újság*,³² the daily of the Smallholders Party in 1948. The tale (of which there are two copies, the most recent of which later became a censored

²⁵ LEAB, 13. ff.

²⁶ The writer's interview with Tissa David on 30th June 2008.

²⁷ DIZSERI, 82.

²⁸ Information from the family of Márta Pünkösdi.

²⁹ MOZIÉLET, un.p.; ANTAL 1946, un.p.

³⁰ MAGYAR FILM, 30.



zösség egyik első közös alkotása a Kisgazdapárt folyóirata, a Kis Újság reklámja volt 1948-ban.³² A Disney-filmek stílusában fogant mese – amelyből két kópia is ismert, és az utóbbi a munkásosztály igényeit kielégítő cenzúrázott oktatófilmmé avanzsált – egy vidám gegekkel és különféle anekdotikus elemekkel teletűzdelt bájos történetre épült. A film elején megjelenő dinoszauruszt és az őt pórázon vezető bennszülött figurát tervező Dávid Teréz még hatvan év távlatából is emlékszik arra, hogy milyen nehézségekbe ütközött a képmező közepén megmozgatott figurákat összehozni a panoráma-szerűen szerkesztett, mozgó háttérrel.³³



A Kutyakötelesség munkálatai, 1953
(Állnak: Kozelka Kálmán és Mocsáry Ida)
The production of the film Dog on Duty, 1953
(Standing: Kalman Kozelka and Ida Mocsary)

Macskássy műhelyének alkalmazottjai a stúdió felszerelésével együtt 1949 őszén szervezetileg és fizikailag is a Magyar Film Iroda jogutódjához, a Híradó és Dokumentumfilmgyárhoz (HDF) kerültek. Kozelka és Mocsáry az 1956-os eseményekig Magyarországon maradtak és részt vettek az állami keretek között a Pannónia Film Vállalatnál újjászervezett magyar rajzfilmgyártás megteremtésében, illetve a háború után készült első magyar rajzjátékfilmek, *A kiskakas gyémánt félkrajcárja*, a *Kutyakötelesség* és a *Két bors ökröcske* munkálataiban. Dávid Teréz már korábban, 1950-ben Párizsba emigrált, ahol először a *Comet Stúdió*ban vállalt munkát, majd 1953-ban Jean Image-zsal együtt elkészítette a nagy sikerű *Bonjour Paris* [*Jó napot, Párizs*] című egészestés rajzfilmet. Az animáció, amelynek megvalósításában maga Jean Cocteau is részt vett, két egymásnak szerelmet valló galamb szemszögéből mutatta be az Eiffel-torony eltűnését és kalandos megkerülését.³⁴

Dávid Teréz 1955-ben, az Óceán túlsópartján, New Yorkban telepedett le. Az *UPA Stúdió*ban John Hubley munkatársaként kezdett el dolgozni, s már 1968-ban Oscar-díjra nominálták az *Of Men and Demons* [*Emberekről és szörnyekről*] című, az IBM-nek készült munkáját, amely a bináris kód jelentőségének állított emléket. 1977-ben Richard Williams vezetésével, Art Babbitt és Emery Hawkins közreműködésével *Raggedy Andy and Ann* címmel egy klasszikus Broadway musical megfilmesítésében vett részt. Ez az animáció fontos mérföldkő volt a fiatalabb generáció számára is, akik együtt dolgozhattak rajta idősebb kollégáikkal. A filmhez rengeteg érdekes terv készült, de a cselekmény ívét megtörő tizenegy betétdal miatt végül „keves idő maradt a jó animációra”³⁵ és az egészestés mozi nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Annál sikeresebb lett viszont Mendelssohn *Szentivánéji álmom* című nyitányára 1986-ban komponált animációs eposz. Dávid Teréz régi barátaival, a Kozelka–Mocsáry házaspárral együtt Krimpenaan den Ijsselben a holland *NOS* közreműködésével készített pro-



Richard Fehsl, Kozelkák munkatársa
Richard Fehsl, collaborator of the Kozelkas

³¹ FÜSI–SZIRTI, 147.

³² Sípós Áron interjúja Kozelka Kálmánnal, 1981-ben. A felvétel Bleier Edit tulajdonában.

³³ A szerző interjúja Dávid Terézrel 2008. szeptember 14-én.

instructional film allegedly serving the needs of the working class) was made in a Disney-style, based on a charming story full of cheerful gags and different anecdotic episodes. After 60 years, Tissa, who designed the dinosaur led on a leash by a savage who appears at the beginning of the film, still remembers how difficult it was to co-ordinate the figures moving in the middle of the picture and the panorama-like, moving background.³³

In the autumn of 1949, the employees and the equipment of Macskássy's studio were moved to the News and Documentary Film Board (HDF), the successor of the Hungarian Film Office, both physically and institutionally. Kozelka and Mocsary stayed in Hungary until 1956 and took part in the creation of Hungarian animated film production at the Pannónia Film Studio, organized within governmental limitations. They also participated in the making of the first Hungarian feature-length animated film after the war, *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* ("The Cockerel's Diamond Coin"), *Kutyakötelesség* ("Dog on Duty") and *Két bors ökröcske* ("Two Little Oxen"). Tissa David emigrated to Paris somewhat earlier, in 1950, where she was first employed in *Comet Studio*. In 1953 she and Jean Image—with the collaboration of the famous poet, Jean Cocteau—created the successful animated feature film, *Bonjour Paris*, which depicts the disappearance and adventurous finding of the Eiffel-tower from the point of view of two pigeons who are in love with each other.³⁴ In 1955 Tissa David resettled overseas, to New York. She started working in the *UPA Studio* with John Hubley. In 1968 her film *Of Men and Demons*, which she made for IBM and which was supposed to commemorate the importance of the binary code, was nominated for an Academy Award. In 1977 she participated in the making of the film adaptation of a classic Broadway musical entitled *Raggedy Ann and Andy* with Art Babbitt, Emery Hawkins and Richard Williams as the leader. This work of animation was a milestone for the younger generation, who could cooperate with their older colleagues during production. Several interesting plans were drawn up, but "there was not enough time left for good animation"³⁵ because of the eleven soundtracks breaking the storyline, and the feature film did not live up to expectations. The animated epic composed for the overture of Mendelssohn's *Midsummer Night's Dream* in 1986, however, was a great success. With the contribution of the Holland NOS, Tissa David worked on the production with her old friends,

© NOS - NIBG



Kozelka Kálmán, Mocsary Ida és Dávid Teréz:
Szentivánéji álom, 1986
Kalman Kozelka, Ida Mocsary and Tissa David:
Midsummer Night's Dream, 1986

© Emily Hubley



John Hubley és Dávid Teréz:
Emberekről és szörnyekről, 1968
John Hubley and Tissa David:
Of Men and Demons, 1968

³¹ The film was first screened in Budapest in the movie theatre Radius in 1938.

³² Áron Sipos's interview with Kalman Kozelka in 1981. The record is the property of Edit Bleier.

³³ The writer's interview with Tissa David, 14th September 2008.



dukció tulajdonképpen magának „a koncertnek a karikatúrája volt”. A film úgy kezdődött, mintha egy natúrban felvett előadás (ún. „live action”) lenne és csak fokozatosan jelentek meg, szövődtek a hangverseny partitúrába a rajzolt karakterek. A többnyire magányosan alkotó, de minden részletre külön gondot fordító, feladatát fejelemzetten végző Dávid Teréz a mai napig teljesít megrendeléseket. Rövid, de friss, az élet közhelyes pillanatait elleső és azt tréfás csattanókba fordító reklámfilmjei az 1970-es évektől üde színfoltként jelentek meg a televíziós csatornákon futó műsorok szüneteiben. Filmjeinek szereplői gyakran a művész nő saját önpotréi is. A New York-i Museum of Modern Art 2003-ban önálló estet szervezett a művész nőnek, 2005-ben pedig életműve elismeréséért ugyanott megkapta a Golden Award kitüntetést.



Kozelka Kálmán és
Mocsáry Ida, Hollandia
*Kalman Kozelka and
Ida Mocsary, The Netherlands*



Szlatinay Sándor, Pál György
és Uray Dezső
*Sándor Szlatinay, George Pal
and Dezső Uray*

Mocsáry Ida és Kozelka Kálmán 1956-ban politikai menekülteként érkeztek Ausztriába, és Bécsben, a szintén magyar származású osztrák animátor, **Richard Fehsl** segítségével a *Specht Film* munkatársaiként kapcsolódtak be az osztrák rajzfilmgyártásba. Többnyire az *Opel*nek készítettek rövid reklámokat, de máshonnan is kaptak megrendeléseket. A Slama vállalat megbízására készült és díjjal is kitüntetett *Wünsche Erfüllen* [*Teljesülnek a vágyak*, 1957] című reklámfilmjük például színesen világító hátterek előtt tárgyanimációval mozgatott edények és az azokon repkedő, utólag beillesztett rajzolt tündérfigura kombinációja volt.³⁴ A film meglepő sikerrel hangolta össze a mű képi világát az alatta futó zene ritmusával. Kozelkákék 1961-ben Németországban, a Stuttgart melletti Böblingenben telepedtek le. Itt a *Leonaris Film*mel kötött szerződés értelmében a Bécsben megismert Fehslllel együtt orvosi cégeknek készítettek olyan oktatófilmeket, amelyek speciális trükktechnikát igényeltek. A közeli IBM gyárban dolgozó barátjuk, Pünkösdi Márta segítségével a számítógépes animáció egyik legelső használói voltak, noha ekkor még csak a mozgáspróbát, a fázisok egymásba illeszkedésének a folyamatosságát ellenőrizték kompjúterrel. Kozelkákék 1963-ban Hollandiába költöztek és Leidenben folytatták a munkát, majd Rotterdam közelében találták meg végső otthonukat, ahol 1975-ben hozták létre a *Kozelka Filmstúdió*t.³⁵ Kozelka Kálmán úttörő kísérleteket folytatott a videotechnika natúrfilmmel való kombinálhatóságával és ő készítette az első, számítógéppel vezérelhető, komplikált mozgásokat és bonyolult montázsok alkalmazását is lehetővé tevő kamerát Hollandiában. Az animációs technika folyamatos tökéletesítésében végzett fáradozásai révén a házaspár jelentős, bár soha nem eléggé méltatott érdemeket vívott ki magának az európai animációs filmgyártás történetében, mindenekelőtt a hágai *Carillon Films* munkatársaiként. (Többek között a holland televízióban napi negyedórán futó gyereksorozat, a *Sesamstraat* [*Szezám utca*] trükkfelvételeinek elkészítésében is nélkülözhetetlen szerep hárult rájuk.) Utolsó

³⁴ ROUDEVITCH 2007B, 282.

³⁵ POZSGAY, 8.

³⁶ RENOLDNER–FRISCHENGRUBER, 37.

the Kozelka-Mocsary couple in Krimpen-aan den IJssel, which was actually “a caricature of the concert”. The film starts as a live action, the animated characters only gradually appearing in the score of the concerto. Tissa David, who for the most part works alone and always in a systematic manner, is still active and accepting commissions. Short, but always pertinent, her advertisements, which make playful jokes on the commonplace moments of life, have been shown on TV since the 1970s. The characters of her films are often self-portraits. In 2003 the Museum of Modern Art in New York organized an exclusive evening for her, and she was awarded a Golden Award for lifetime achievement in 2005.

Ida Mocsary and Kalman Kozelka arrived in Austria as political refugees in 1956. With the help of **Richard Fehsl**, an Austrian animator of Hungarian origins, they started to take part in Austrian animated film production at *Specht Film* in Vienna. They mostly made short advertisements for *Opel*, but they received other orders as well. For example, their advertisement entitled *Wünsche Erfüllen* (*Wishes Come True*, 1957), which was made for the company Slama, was a combination of consummate object animation of moving dishes in front of a colourfully glowing background and a subsequently added fairy figure flying on them.³⁶ The film harmonized the world of images and the rhythm of the music with surprising success and was awarded many times. Kozelka and Mocsary settled in Böblingen, near Stuttgart in 1961 in Germany. Here, contracted with *Leonaris Film*, they made instructional films which needed special effects for medical companies, together with Fehsl. By dint of their friend Márta Pünkösdi, who worked at the IBM factory nearby, they were among the first to use computer animation. However, they only used computers to check the continuity of interlocking images. First they moved on working in Leiden in 1963, but they then found a home and established *Kozelka Film Studio* in 1975 in the Netherlands, near Rotterdam.³⁷ Kozelka did pioneering experiments in combining video techniques and real-time film, and in the Netherlands he created the first computer-controlled camera capable of applying complicated movements and montages. As employees of *Carillon Films* in the Hague, the couple had an important but still under-appreciated role in the history of European animated filmmaking through their job in improving animated techniques. Among others, they had a major role in the special effects for *Sesamstraat* (*Sesame Street*), a children’s series that is on TV in Holland for fifteen minutes every day. Their last collaborative work

³⁴ ROUDEVITCH 2007B, 282.

³⁵ POZSGAY, 8.

³⁶ RENOLDNER–FRISCHENGRUBER, 37.



Kozelka Kálmán, Mocsáry Ida és Richard Fehsl:
Opel-reklám, 1958
Kalman Kozelka, Ida Mocsary and Richard Fehsl:
Opel-ad, 1958



Pál György önarcképe rajzfilmfiguráival, 1932
George Pal's self-portrait with his characters, 1932





Pál György: Kolléga, 1932
George Pal: *Colleague*, 1932



Pál György: Habakuk, 1932
George Pal: *Habakuk*, 1932

nevéen Marczincsák György, később George Pal), aki a budapesti Dembinszky utcában az egykor a Nemzeti Színház alkalmazásában álló nagyszüleinél nőtt fel. Az anatómiában is jártas³⁹ Pál 1924 és 1928 között az Iparművészeti Iskola bútortervező szakát Kaesz Gyula osztályában látogatta⁴⁰, elhelyezkedni pedig (Halász János munkatár-

közös munkájuk volt Paul Drissen Oscar-díjra is jelölt *Három kisasszony* [3 Misses] című filmje, amelyben három különböző szalon futó történet rafinált áthallásai egymás kiegészítéseiként nyertek értelmet.³⁸ A házaspár súlyos betegség után öt év különbséggel ugyanazon a napon hunyt el.

Ekhós szekéren az országot járó vándorszínészek gyermekeként Cegléden látta meg a napvilágot **Pál György** (eredeti nevén Marczincsák György, később George Pal), aki a budapesti Dembinszky utcában az egykor a Nemzeti Színház alkalmazásában álló nagyszüleinél nőtt fel. Az anatómiában is jártas³⁹ Pál 1924 és 1928 között az Iparművészeti Iskola bútortervező szakát Kaesz Gyula osztályában látogatta⁴⁰, elhelyezkedni pedig (Halász János munkatár-

Akkor a Hollywoodból akkor visszatért vágó, Feld György tanácsát követve itt kezdett el egy saját maga által barkácsolt stiftes-táblán rajzfilmek készítésével kísérletezni. Azonban a rossz fizetés és a beszűkült lehetőségek miatt hamarosan feleségével, Grandjean Zsókéval együtt Berlinbe költözött, ahol a babelsbergi UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*) filmvállalathoz szegődött el. Néhány hónap múlva az újonnan létesített trükkrajzoló műterem vezetője, ún. „Chef-Trickzeichner” lett. Itt alkotta meg az 1930-as évek első éveiben Miki egér európai vetélytársaként emlegetett két rajzfilmfigurát, Habaku-



Pál György: Mese egy melankolikus királyról, 1934
George Pal: *A Fairy Tale about a Gloomy King*, 1934

kot, illetve Kollégát.⁴¹ 1932-ben egy Paul Wittke nevű üzletemberrel együtt a berlini Nürnberghausban saját stúdiót alapított.⁴² Szabadalmaztatta azt a cserélhető, festett faalkatrészek felhasználásával működő Pál-Dollnak⁴³ (később „Puppetoonsnak”) nevezett eljárását, amely a lehető legegyszerűbb, de a legkifejezőbb és a legnagyobb hatást keltő eszközökkel forradalmasította a tárgyanimált bábfilmek készítését. *Mitternacht* [Éjfél] című, a kölni Oberst dohánygyár termékeit reklámozó filmjével, amelynek főszereplői a

³⁷ Kozelka Kálmán és Mocsáry Ida hagyatéka a tilburgi Holland Animációs Filmintézetbe (NIAf) került.

³⁸ CRAMA, 12.

³⁹ HICKMAN, 17-18.

⁴⁰ Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Levéltár, Anyakönyvek, Lt. 6/a 29. kötet, 42. szám és Lt. 6/b 23. kötet, 193. szám.

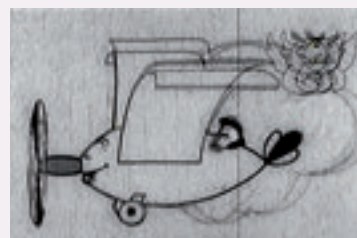
⁴¹ SZÍNHÁZI ÉLET 1932, 42-43.

was Paul Drissen's Oscar-nominated film, *3 Misses*, which has three intertwining storylines.³⁸ After having suffered long illnesses, they both died on the same day of the year, one five years after the other. **George Pal** (born György Marczincsák, later became György Pál), a child of actors who toured the country in a covered wagon, was born in Cegléd. He was brought up by his grandparents, who had worked at the National Theatre, in Dembinszky Street, Budapest. Between 1924 and 1928, he studied furniture design at the School of Applied Arts, in Gyula Kaesz' class.³⁹ However, he was also interested in anatomy,⁴⁰ and he got a job at *Hunnia* (together with John Halas). Following the instructions of film editor György Feld, who had recently returned from Hollywood, he tried experimenting with animation on a home-made peg bar system. Because of the low salary and limited opportunities, he resolved to move to Berlin with his wife, Zsóka Grandjean, where he contracted *UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)* in Babelsberg. He soon became the leader, a "Chef-Trickzeichner", of the newly established feature-drawing studio. Here, he created two cartoon figures, Habakuk and Der Kollege ("Colleague"), who were referred to as the European competitors of Mickey Mouse in the beginning of the 1930s.⁴¹ In 1932 he established his own studio with a businessman, Paul Wittke, in Nürnberghaus in Berlin.⁴² Here he patented his method, called Pál-Doll (later "Puppetoons"), which used replaceable hand-carved wooden puppets,⁴³ revolutionizing the making of stop-motion animation with the simplest, but most effective tools. With his advertisement visual effects film entitled *Mitternacht (Midnight)*, in which cigarettes march to the rhythm of music for the Cologne based Oberst tobacco company, he created a funny yet expressive world of images that started a new school in the history of the genre.

In Germany, George Pál⁴⁴ made the acquaintance of the advertisement-producer Dezső Grósz, who grew up in the Jewish diaspora of Budapest. Grósz was the most enthusiastic user of Gaspacolor, a colour film system developed by the Hungarian chemist Béla Gáspár, a process with which to create a full range of colours.⁴⁵ With the Nazi takeover, Grósz had to leave Berlin and move his headquarters to Prague with the help of his relatives from the northern territo-



Pál és Wittke berlini műterme, 1932
Pal & Wittke Studio, Berlin, 1932



© Heinz Buschko

Pál György: Mindenki tudja..., 1933
George Pal: Everybody Knows..., 1933



Gaspacolor-embléma főcímfeliratként
Gaspacolor logo as opening credit

³⁷ The Kozelka–Mocsary estate went to Tilburg, to the Netherlands Institute for Animated Film (NIAF).

³⁸ CRAMA, 12.

³⁹ HICKMAN, 17-18.

⁴⁰ Archives of the Moholy-Nagy University of Art and Design Budapest, Register of Students, Vol. 6/a 29., Nr. 42. and Vol. 6/b 23., Nr. 193.

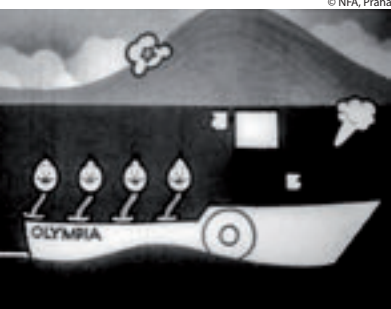
⁴¹ SZÍNHÁZI ÉLET 1932, 42-43.



zene ritmusára katonákként masírozó cigaretták voltak, bravúrral kivitelezett, szellemes képi toposzt hívott életre, egy teljesen új iskolát indítva el az animáció történetében.



Pál György: Puppatoon-figura, 1937
George Pal: Puppatoon character, 1937



Pál György: A győztes, 1933
George Pal: Victory, 1933

Pál György Németországban⁴⁴ ismerte meg a budapesti zsidó diaszpórában született reklámfilmproducert, **Grósz Dezsőt**, aki az akkoriban a teljes szénspektrumot lefedő színes film eljárás, a magyar vegyész-mérnök, Gáspár Béla által kifejlesztett Gasparcolor legagilisabb használója volt.⁴⁵ A náci hatalomátvételt követően Grósz távozni kényszerült Berlinből és felvidéki rokonai segítségével Prágában rendezte be új székhelyét. Desider Gross néven innen kezdte el irányítani az egész kontinensre kiterjedő, skandináv, holland, de olykor svájci vagy osztrák megrendeléseket is ellátó reklámfilm-hálózatát. (Ez utóbbi helyen, a bécsi Neubaugassében működő, Bruno Wozak és Karl Thomas által felállított műteremben, az 1930-as évek végén az *Aida* és a *Carmen* operaparódiáin dolgozott egy Magyarországról áttelepült zsidó építész-házaspár, **Wessely és Hatvani** is.⁴⁶) Csehországban az *IRE Stúdió*val is jó viszonyt fenntartó Grósz hívására Pál 1933 nyaratól a prágai *A-B Barrandov műterem*hez szerződött és az Ústí nad Labem-i Schicht-gyár számára több figyelemre méltó animációt készített, például a cég egyik táplálékkiegészítőjét a kalória-emberkék olimpiai versenyével [*Vítěz / A győztes*, 1933], a „fenséges” Královna margarint pedig a *Pohádka o melancholickém králi* [*Mese egy melankólikus királyról*, 1934] című bájos kis történeten keresztül ajánlva a vásárlók figyelmébe.⁴⁷ A cseh iparkamara előírásait a külföldön készült reklámfilmek importjával megteveszteni kívánó Grósz javaslatára Pál a következő évben már Párizsban dolgozott tovább, ahol egy hotelszobában kialakított műteremben (a „Palstudio”-ban) a Sana-fűszergyár számára készítette a cég termékeit hirdető trükkfilmeket. Egy holland producer, Sies Numann felismerve a magyar művész által készített újszerű reklámokban rejlő lehetőségeket, szerződést kötött vele és Eindhovenbe hívta.⁴⁸ Pál György végül ez utóbbi helyen rendezte be otthonát. Bábanimációval foglalkozó stúdióját Dollywoodnak nevezte el, ahol unokatestvérével, Szabó Bandival, illetve Misik Józseffel, va-

lamint két tucat emberből álló stábjával együtt egészen 1939-ig indirekt reklámhatásra törekvő, elbűvölő történeteket elbeszélő „babafilmeket” rendezett a Philips-cég megbízásából. Ezekben a színes, máig lenyűgöző formai és technikai repertoárral megszer-

⁴² DIE REKLAME, 7.

⁴³ AGDE, 88.

⁴⁴ Saját elmondása szerint szülei szintársulatának a nevéből alkotta meg új vezetéknevét, amelyet 1936-ban hivatalosan is módosítottak. (Pest Megyei Levéltár, Cegléd város születési anyakönyvei, 1907–1909, 129. sz., UB: 290/1936.)

⁴⁵ A Gasparcolor történetéről és Grósz Dezső pályafutásáról lásd a szerző „*The Hidden Network of the*

ries of Hungary (Slovakia). With the new name **Desider Gross**, he started to manage his advertisement-network, which soon came to cover the whole continent. He got orders from Scandinavia, Holland, and sometimes Switzerland and Austria as well. (In the 1930s, another Jewish architect-couple from Hungary, **Wessely and Hatvani**, also worked here on the opera-parodies of *Aida* and *Carmen* in a studio founded by Bruno Wozak and Karl Thomas in Neubaugasse in Vienna.⁴⁶) As of the summer of 1933, when Grósz moved to Prague, maintaining a prolific working relationship with the *IRE Studio*, Pál followed him to the capital of Czechoslovakia, where he began working in the *A-B Barrandov Studio*. He created many engaging animations for the Schicht-factory in Ústí nad Labem, one of which, for instance, focused on their nutrition supplement by depicting an Olympic contest of the protein-men (*Vítěz / Victory*, 1933). Another advertised the “marvelous” Královna margarine with the captivating story of the film *Pohádka o melancholickém králi* (*A Fairy Tale about a Gloomy King*, 1934).⁴⁷ Grósz wanted to get around the terms of the Czech chamber of industry with the import of advertisements made abroad. He He advised Pál to move to Paris and work from there. Pál did just this, transforming a hotel room into a studio (the so-called “Palstudio”), where he made animated films for the products of the spice-factory Sana. A Holland producer, Sies Numann, saw the potential in Pál’s modern advertisements, signed a contract with him and invited him to Eindhoven.⁴⁸ Eventually, Pál settled and made a home there. He named his studio, which dealt with puppet animations, Dollywood, and he worked together here with his cousin Bandi Szabó, József Misik and two-dozen other colleagues until 1939. He directed “doll films” with charming tales for the company Philips, aspiring to exert an indirect advertising effect. There are a lot of references to Hungary or Hungarian folk patterns in these colourful “puppet film comedies”, which have the most spectacular repertoire of form and techniques even today, for example *De Tooveratlas* (*The Magic Atlas*, 1935), including a set in the “Inn for Gyuri [Georgie] Pál”.



Pál György: Csodaatlasz, 1935
George Pal: *The Magic Atlas*, 1935



Pál György: Az Ali baba és a negyven rabló, 1935
George Pal: *Ali Baba and the Forty Thieves*, 1935



Az Ali baba és a negyven rabló című film felvétele, 1935
Shooting the film *Ali baba and the Forty Thieves*, 1935

⁴² DIE REKLAME, 7.

⁴³ AGDE, 88.

⁴⁴ According to him, he created his new name, “Pál” from the name of his parents’ theatrical company, which was officially changed in 1936. (Pest County Archives, Birth certificates of the city of Cegléd, 1907–1909, Nr. 129., UB: 290/1936.)

⁴⁵ About the history of Gasparcolor and Dezső Grósz’ life, consult the writer’s manuscript titled as



kesztett „trükkfilm vígjátékokban” gyakran találunk Magyarországra utaló, vagy a hazai folklór stílusában fogant motívumokat. (Pl. *De Tooveratlas* [*A Csodaatlasz*, 1935] című film a „Csárda Pál Gyurihoz” jelenettel). Az *Ali Baba en de veertig roovers* [*Ali baba és a negyven rabló*, 1935] című, egyik első díjnyertes filmje a forgatókönyvíró, Uray De-

© CNC France



Anthony Gross és Hector Hoppin: Az élet öröme, 1934
Anthony Gross and Hector Hoppin: The Joy of Living, 1934

zső és a zeneszerző-producer, Szlatinay Sándor részvételével valósult meg.⁴⁹ Pál az elvitathatatlan sikerek ellenére 1939-ben, a háború kitörésének hírére, Paul Kohner filmproducer segítségével örökre elhagyta Európát és Hollywoodba települt át, ahol a Paramount megbízásából az általa megkreált bábfigura, Jaspers főszereplésével 7-10 perces sorozatokon kezdett el dolgozni.⁵⁰ A háború alatt Halászhoz hasonlóan oktatófilmeket is készített⁵¹, majd különböző játékfilmekhez tervezett vizuális effekteket, sőt önálló filmek rendezését is elvállalta. Munkásságát már 1943-ban Oscar-díjjal jutalmazták és máig a *science fiction* műfaj atyjaként tisztelik.⁵²

Meglepő módon az avantgárd művészet eszköztárát a rajzfilmben elsőként használó alkotók közül a mozgókép őshazájában, Franciaországban is többen magyar gyökerekkel bírtak.⁵³ A műfaj úttörője, az akvarellista **Anthony Gross** magyar édesapa gyermekeként 1905-ben, Angliában látta meg a napvilágot. Hector Hoppin amerikai producerrel szövetkezve 1932-ben Párizsban *Animat* néven alapítottak animációs műtermet.⁵⁴ Két évvel később, Harsányi Tibor zenéjére itt készítették el azt a Robert Delaunay egyik festményének címével azonos, *La Joie de Vivre* [*Az élet öröme*] című, „pasztorális szimfóniaként” is felfogható rajzfilmet, ami két életvidám lány kalandjáról szólt, akik a vilánpóznák arabeszk-szerű vezetőkeit akrobatikus táncuk kellékeként használták fel. A film sikerére jellemző, hogy a mű kópiáját a New York-i Museum of Modern Art már közvetlenül a premier után megvásárolta és egyesek szerint Gross filmje később ily módon válhatott Walt Disney *Fantáziájának* [*Fantasia*, 1940] egyik előképévé. Gross honfitársával, **Meitner László** rézkarcoló művésszel együtt 1936-ban *The Fox Hunt* [*Rókavadászat*] címmel már a Csatorna túloldalán vitte filmre azt a részletgazdag, metszetszerű képekből szerkesztett animációját, melynek ízes mesélőkedvvel előadott és anek-

Avant-Garde: der farbige Werbefilm als eine zentraleuropäische Erfindung” című, megjelenés előtt álló, a témát részletesen, a legújabb kutatások és források tükrében vizsgáló tanulmányát.

⁴⁶ RENOLDNER–FRISCHENGROBER, 27. (A szintén itt dolgozó Wilhelm Jaruska későbbi, nyilvánvalóan téves visszaemlékezése a személyeket “Wesely”-ként, illetve “Etvani”-ként azonosította.)

⁴⁷ STRUSKOVÁ, 99–144.

⁴⁸ SCHEPP–KAMPHUIS, 10.

⁴⁹ DÉLIBÁB 1935A, 68–69; DÉLIBÁB 1935B, 62–63.

⁵⁰ George Pal levele Paul Kohnernek, 1936. július 15. (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Nachlass-Archiv.)

⁵¹ HICKMAN, 28.

One of his first award-winning films, *Ali Baba en de veertig roovers* (*Ali Baba and the Forty Thieves*, 1935), was created with the cooperation of the screenwriter Dezső Uray and the composer-producer Sándor Szlatinay.⁴⁹ Despite his success, when he heard of the outbreak of the war in 1939 Pál fled Europe forever and with help of the film producer Paul Kohner resettled in Hollywood, where he started working on a series of 7-10 minute long films about his own creation, Jasper the puppet figure, for Paramount.⁵⁰ Like Halas, he made instructional films during the war,⁵¹ and then he did visual effects for different feature films and even directed a couple of films himself. He was awarded an Oscar as early as 1943 and he is still considered the father of science fiction.⁵²

Although France is regarded the motherland of motion picture, surprisingly it was artists with in part by Hungarian origins who started using the tools of avant-garde art in the field of the animated film there.⁵³ The pioneer of the genre, the watercolour-painter **Anthony Gross**, was born in England in 1905 to a Hungarian father. Allying with the American producer Hector Hoppin, he established an animation studio called *Animat* in Paris in 1932.⁵⁴ For the music of Tibor Harsányi, they made the cartoon *La Joie de Vivre* (*The Joy of Living*, 1934) two years later, the equivalent of the title of a painting by Robert Delaunay. The “pastoral symphony” was about the adventures of two joyful girls using the arabesque-like structure of electric wires as props for their acrobatic dance. The film was so successful that a copy of it was bought by the Museum of Modern Art in New York right after the premiere. Allegedly, this is how Gross’ film became the predecessor to Walt Disney’s *Fantasia* (1940). Together with his fellow countryman, the etching artist **Laszlo Meitner**, he made a work of animation entitled *The Fox Hunt* in 1936 over the Channel. The film had an anecdotal story-telling tone and was designed out of detailed engraving-like images. Here in London he and László Moholy-Nagy were called upon to do special-effects for the film adaptation of Wells’ utopian short story *Things to Come*. His work, however, was not included in the film at all, and the sequences done by Moholy-Nagy were only partly used.



Kiss Vilma Berlinben, 1932
Wilma de Quiche in Berlin, 1932

“*The Hidden Network of the Avant-Garde: der farbige Werbefilm als eine zentraleuropäische Erfindung*”, which is to be published and is based on the most recent research and resources.

⁴⁶ RENOLDNER–FRISCHENGRUBER, 27. (Wilhelm Jaruska, who was working with them at the same time, identified the persons as “Wesely” and “Etvani”)

⁴⁷ STRUSKOVÁ, 99-144.

⁴⁸ SCHEPP–KAMPHUIS, 10.

⁴⁹ DÉLIBÁB 1935A, 68-69; DÉLIBÁB 1935B, 62-63.

⁵⁰ George Pal’s letter to Paul Kohner, 15th July 1936. (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Nachlass-Archiv.)

⁵¹ HICKMAN, 28.



dotikus hangvétellel átszótt képei már egy másfajta ízlés jegyében fogantak. Ugyanitt, Londonban kérte fel Korda Sándor, hogy Wells utópikus *Things to Come* [Az eljövendő dolgok] című novellájának filmes változatához Moholy-Nagy Lászlóval együtt készítsen trükk- és speciális effekteket. Munkáját azonban – ahogy Moholy-Nagyét is csak részben – végül nem használták fel a filmben.

A budapesti Képzőművészek Új Társaságának később Párizsban letelepedő két festő-nője, **Perényi Lenke** (Madeleine Steinfeld) és barátnője, **Kiss Vilma** (Wilma de Quiche vagy Vilma de Kiss) az újabb kutatások szerint 1930 körül Amerikában, vélhetően *Van Beurren*él vagy a *Terrytoons* Stúdióban, New Yorkban sajátította el az animáció alapjait.⁵⁵ Kiss Vilma legfeljebb két évig maradhatott távol, 1932-ban Európába visszatérve ugyanis már a berlini Reimann Schule trükkfilm-osztályának megbecsült tanára volt,

aki Vilma de Kish néven publikált a rajzfilmről.⁵⁶ A következő év nyarán már Párizsban találjuk, ahol a Wilma de Quiche nevet felvéve néhány társával (többek között Martyn Ferencsel, illetve egy elűszott animáció-oktatási lehetőség miatt az év végén végleg Amerikába diszsidáló Perényi Lenkével) együtt egy 300 méter hosszú, Martyn egyik balett-tervét feldolgozó produkció elkészítéséhez fogott hozzá. A minden energiáját felemészítő munkát követően belátta (nyolcezer rajzot kellett volna elkészíteni), hogy a műfajban csak jól felszerelt műteremben, több munkatárs bevonásával lehet eredményeket elérni.⁵⁷ 1936-ban a *Les Gêmeaux* stúdiót létrehozó Paul Grimault társául szegődött.⁵⁸ Kísérletképpen itt rendezték meg a *Monsieur Pipe fait de la peinture* [Pipa úr fest] című, befejezetlenül maradt, Gasparcolor nyersanyagra készített tesztfilmjüket, amelynek forgatásához

Anthony Gross-tól kölcsönöztek felvevőgépet és egy festékgyáros finanszírozta volna a munka költségeit. Kiss és Grimault az évtized során több olyan animáción dolgoztak együtt, amelyek a magyar festőnő jellegzetes „közép-európai stílusjegyeit” viselték magukon.⁵⁹ Amennyire makacs és szigorú jellem volt Kiss, annyira voltak a művésznő rajzfilmjeiben megjelenő karakterek a szelídség mintapéldái. *Cri-Cri, Ludo et l'orage* [Cri-Cri,



Kiss Vilma: *Cri-Cri, Ludo et l'orage*, 1946
Wilma de Quiche: *Cri-Cri, Ludo and the Storm*, 1946

⁵² A művész monográfiáját jelenleg Mike Hankin brit filmtörténész írja.

⁵³ Visszaemlékezései szerint Olaszországban, a Rómában élő szobrász, Tóth Imre (**Amerigo Tot**) két barátjával együtt már 1933-ban kísérletezett a *Pinokkió* rajzfilmre való adaptálásával. (Kömlös János a művésszel 1965-ben készített interjúja alapján.)

⁵⁴ ROUDEVITCH 2007A, 278-279.

⁵⁵ Rabinovszky Máriusz feljegyzése. A két műterem lehetséges azonosításában köszönöm Ray Pointer segítségét. Kiss Vilma életművét Kopócsy Anna művészettörténész dolgozza fel, akinek itt szeretném megköszönni szíves és körültekintő segítségét a biográfiai adatok pontosításában.

⁵⁶ FORM UND FARBE, 162.

According to the most recent research, the two painters of the New Society of Fine Artists (KÚT) of Budapest, **Lenke Perényi** (Madeleine Steinfeld) and **Vilma Kiss** (Wilma de Quiche or Vilma de Kiss), who later both resettled in Paris, acquired the basic skills in animation around 1930 in America either at *Van Beuren* or at the *Terrytoons* studio in New York.⁵⁵ Vilma Kiss was away for two years at the most. After her return to Europe, she became a highly respected teacher of the Trickfilm Department of the Reimann Schule in Berlin by 1932, also publishing on animated films under the name Vilma de Kish.⁵⁶ She was already to be found in Paris in the next summer. There, under the name Wilma de Quiche, she and several of her fellows (for example Ferenc Martyn and the aforementioned Lenke Perényi, who moved to the U.S. later that year for good after having made an unsuccessful effort to become a teacher of animation) started working on a 300-meter long remake of Martyn's ballet-screenplay. During this exceptionally trying period—they intended to make some 8,000 images—she realized that nothing could be achieved in the genre without a properly equipped studio and the cooperation of a handful of colleagues.⁵⁷ In 1936, she became the partner of the founder of *Les Gémeaux Studio*, Paul Grimault.⁵⁸ As an experiment, they made their film *Monsieur Pipe fait de la peinture* (*Mr. Pipe Makes a Painting*) here, which remained unfinished. They borrowed a film-camera from Anthony Gross for the recording and the entire production photographed on Gasparcolor film stock would have been financed by the owner of a paint factory. Over the course of the decade they made numerous animated works that bore the mark of Vilma Kiss's typical "Central European style."⁵⁹

Although Kiss was a strict and stubborn person, the characters of her animated works were paragons of mildness. According to her colleagues, for example, the monster in her posthumous film entitled *Cri-Cri, Ludo et l'orage* (*Cri-Cri, Ludo and the Storm*, 1946) was not frightening enough: no matter how it rolled its eyes, it only seemed comic and adorable. Vilma Kiss's painting is also defined by this ambiguous tension. Although she



Kiss Vilma és Ruth Constantin: *Nol van Es*, 1940 körül
 Wilma de Quiche and Ruth Constantin: *Nol van Es*, circa 1940

⁵² The artist's monograph is being written by British film historian Mike Hankin.

⁵³ According to his memoirs, the sculptor **Amerigo Tot** (Imre Tóth), who used to live in Rome, started to work on the cartoon adaptation of *Pinocchio* with two friends in 1933. (Based on János Komlós' interview with the artist in 1965.)

⁵⁴ ROUDEVITCH 2007A, 278-279.

⁵⁵ Máriusz Rabinovszky's note. Thanks to Ray Pointer for helping me identify these two studios. Vilma Kiss's heritage is being processed by art historian Anna Kopócsy. Thanks to her for her prudent help in making the biographical data more exact.

⁵⁶ FORM UND FARBE, 162.

Ludo és a vihar, 1946] című posztumusz filmjében megjelenő szörnyalak például munkatársai szerint sem volt elég ijesztő: hiába forgatta a szemeit, inkább komikusnak és bájosnak tűnt. Ez a kétpólusú feszültség Kiss Vilma festészetét is alapvetően meghatározta. Az 1930-as évekre jellemző irányzat, a *Neue Sachlichkeit* (új tárgyiasság) rideg távolságtartásával ábrázolt, de az *art deco* kifinomult eszköztárával felöltöztetett kompozíciói az animátor-festő személyiségének kettőségéből adódó különös látásmódra világítottak rá. Jellemábrázoló képessége azonban rendkívüli volt, karikatúrái kifejezőek és elbűvölőek voltak és a rajzaiból sugárzó játékoság alapján könnyedén el tudjuk képzelni, hogy az egyik holland megrendelésre, Ruth Constantinnal együtt készített egészítés mesefilmjét miért emlegették előszeretettel a korszak legismertebb „szórakoztató gyermekrajzfilmjei” között.⁶⁰ Ez utóbbi, *Nol van Es* című, az azonos nevű és a rajzfilm meghonosodásáért hazájában síkra szálló holland rendezőről elnevezett film sajnos ma már nincs meg. Ugyanakkor a megmaradt rajzok arra engednek következtetni, hogy egy páratlanul izgalmas, a műfaj Disneytől elesett megoldásait egy sajátos, a folklór formakultúrájából eredő és azt egyfajta orientalizáló irányba továbbgondoló stiláris nyelv jelent meg benne.⁶¹ Az emigráns magyar művészekre jellemző módon a több ország rajzfilmgyártásában közreműködő, sőt azokon keze nyomát elkerülhetetlenül otthagyo Kiss Vilma neve nem maradt meg a köztudatban. A holland filmtörténet egyszerűen nem hallott róla, a franciák pedig már közvetlenül a halála után megpróbálták kitörölni az emlékezetükből.⁶²



Paul Grimault és Kiss Vilma:
Elektromos jelenségek, 1937
Paul Grimault and Wilma de Quiche:
Electric Phenomena, 1937

A Kiss Vilmánál kevésbé tehetséges **Hajdú Imre** (Jean Emeric Image) azonban a mai napig a francia animáció háború utáni történetének legendás alakjának számít. Rasovszky Anna festőművész fia a budapesti Iparművészeti Iskola esti tagozatán tanult szabadkézi rajzot.⁶³ Kiss Vilrát Berlinben, a Reimann Schulében 1931 őszén ismerte meg. Az itt továbbtanuló Hajdú részben az ő tanítványaként sajátította el a rajzfilmkészítés technikáját. Ahogy a következő évben Kiss, a származása miatt Németországot elhagyni kényszerülő Hajdú szintén Párizst választotta emigrációja célállomásául. A fiatalember 1932-ben érkezett a francia fővárosba, ahol eleinte Victor Vasarely műtermében díszletfestőként és reklámszakértőként dolgozott. Később Paul Grimault-nál, a *Les Gémeaux*-ban rövid időre újra összekerült Kiss Vilmával, jóllehet kapcsolatuk nem volt mindig felhőtlen, ugyanis a Hajdúnál sokkal idősebb és felettebb

⁵⁷ Martyn Ferenc 66. levele Török Lajoshoz. Párizs, 1933. szeptember 3. Pécs, Művészetek Háza, a Jelenkor Alapítvány kéziratgyűjteményében.

⁵⁸ GRIMAULT, 104.

⁵⁹ GRIMAULT, 99-100.

⁶⁰ LO DUCA, 70.

⁶¹ „Behangstalenboek”, Curiosa-archieff, Nederlands Film Museum, Amsterdam, Nr. AL900023. (Itt köszönöm meg Mette Peters szíves segítségét, amiért felhívta a figyelmemet erre a hagyatékra.)

depicted everything with the cold objectivity of the new movement called *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity), prominent in the 1930s, her use of the sophisticated tools of *art deco* in her compositions also shows her unique, bipolar point of view. She had an exceptional ability to represent character, and her caricatures were expressive and enchanting. Given this playfulness, which is reflected in her drawings, it is easy to understand why her feature animation, which she made with Ruth Constantin for a Dutch commission, was considered one of the most well-known “amusing cartoon films made for children” of the era.⁶⁰ Unfortunately the film, entitled *Nol van Es* after the Holland director who fought for the acceptance of animation in his country, is lost. There are some drawings that survived, however, and they give the impression of a supremely exciting stylistic language that developed Disney’s anecdotal episodes and folklore’s culture of form in an oriental direction.⁶¹ Like other Hungarian immigrant artists who participated in animated film production in many foreign countries, Vilma Kiss’s name hasn’t become widely known either. She is essentially absent from the history of film in the Netherlands, and the French virtually erased her from their animation heritage right after her death.⁶²

Nevertheless, **Imre Hajdú** (later known as Jean Emeric Image), who was actually less talented than Vilma Kiss, is still referred to as a legendary figure in the history of French animation after the war. The painter Anna Rasovszky’s son studied freehand drawing at the night-school of the School of Applied Arts in Budapest.⁶³ He made the acquaintance of Vilma Kiss in Berlin, in the Reimann Schule in the autumn of 1931. Hajdú became her student and learned the technique of animated film making part by her. Like in the next year Kiss, he also chose Paris as his new home after he was forced to leave Germany because of his origins. He arrived to France in 1932, where he first worked at Victor Vasarely’s studio as a scene-designer and adman. Later he met Kiss Vilma again at Paul Grimault’s in *Les Gémeaux*. Their relationship, however, was not harmonious, since the artist, who was much older and more self-conscious than Hajdú, terrorized him while they worked.⁶⁴ Just as Vilma Kiss was suspicious of any outside help and preferred to work alone, Hajdú wanted to become more independent as well. At the commission of CPDE (Compagnie Parisienne d’Électricité), the organizers



Hajdú Imre: Szaturnusz rapszódia, 1946
Jean Image: *The Rhapsody of Saturn*, 1946

⁵⁷ Martyn Ferenc’s 66th letter to Lajos Török, Paris, 3rd September 1933. Pécs, House of Arts, Manuscript Collection of the Jelenkor Foundation.

⁵⁸ GRIMAULT, 104.

⁵⁹ GRIMAULT, 99-100.

⁶⁰ LO DUCA, 70.

⁶¹ “Behangstalenboek”, Curiosa-archief, Nederlands Film Museum, Amsterdam, Nr. AL900023. (Thanks to Mette Peters for drawing my attention to this heritage.)



öntudatos művésznő gyakran terrorizálta őt munka közben.⁶⁴ Ahogy Kiss Vilma is gyanakvással fogadott minden külső segítséget és jobban szeretett egyedül dolgozni, Hajdú is igyekezett függetleníteni magát. Amikor az 1937-es Párizsi Világkiállítás szervezői a CPDE (Compagnie Parisienne d'Électricité) megbízásából Kisst felkérték, hogy Paul Grimault-val együtt a Raoul Dufy által kifestett Világosság Pavilonjába készítsen absztrakt rajzfilmet *Phénomènes électriques* [*Elektromos jelenségek*] címmel, azért nem tudták a filmet az általuk kiszemelt nyersanyagra venni, mert Hajdú Imre már kizárólagossági szerződést kötött a Gasparcolor párizsi ügynökével arra, hogy Franciaországban csak ő használhatja a cég által kidolgozott színes eljárást.⁶⁵ Kiss Vilmának – aki a kiállításon bemutatott és díjat is nyert Blattner Géza bábelőadásának, az *Ember tragédiájának* a tervezésében is közreműködött volna – más jellegű technikai újdonsággal kellett elkápráztatnia a közönséget. Az eredetileg hatpercesre tervezett animációt végül úgy vette fel, hogy az egy, a később a 20th Century Fox által szabadalmaztatott Cinemascope-technológia előzményét jelentő hatalmas, 600 m²-es vásznon megkettőzve, a Pavilon Eiffel torony felé néző homlokzatán jelenjen meg. A film a fényvel kapcsolatos jelenségeket (pl. villámlás, tűzijáték, elektromos kisülés) egy teljesen abszurd és szürreális átiratban mutatta be. Az elvont fogalmakat antropomorf és megszemélyesített formában próbálta mindenki számára közérthetővé tenni, így a tudós elől bujocskát játszó Monsieur Plus (Pozitív töltés úr) és Madame Minus (Negatív töltés asszony) kalandjait összefüggés nélküli, rövid helyzetkomikumok kísérték: a Galvani-jelenséget például az egyikük lakása körül karattyoló békák, az elektrosztatikát pedig a másik ablaka előtt nyávogó macska jelenítette meg.⁶⁶ A mű fogadtatásának átütő sikere lehetővé tette, hogy egy évvel később a Mazda márkájú kriptonizzó reklámjaként elkészíthessék *Le Messenger de la lumière* [*A fény hírnöke*, 1938] című „kétperces kozmikus rajzfilmmoperájukat”. Hajdú ez idő tájt szintén az elektromossággal kapcsolatos reklámfilm-megrendeléseken dolgozott. 1936-ban, amikor Macskássyék a *Féllábú ólomkatona* filmre vitelével voltak elfoglalva, egy hónapos magyarországi látogatása során részt vett az egyik Tungstram-reklámfilm munkálataiban, sőt az ő kapcsolatainak volt köszönhető, hogy Halász János végül Londonban rendezhette be animációs műtermét. Hajdú Londonból fél év múlva, 1938-ban költözött vissza Párizsba és saját lakását alakította át rajzfilmműteremmé.⁶⁷ A világháború alatt a francia propagandaminisztériumnak dolgozott és az ő megrendelésükre készítette el 1939-ben azt a *Le loup et l'agneau* [*A Farkas és a bárány*] című „allegorikus, náciellenes filmszatírárt”, amelyet a Maginot-vonal erődítményrendszerében vetítettek a francia katonáknak.⁶⁸ A Gestapótól való félelmében, hogy eltüntessen minden bizonyítékot, a film producere még a német megszállás előtt elégette a film összes

⁶² Sergè Griboff a francia animáció történetét bemutató *Au pays de la fantaisie* [*A képzelet országában*] című dokumentumfilmjében, amely 1943 júniusában, Kiss Vilma halála után egy hónappal készült el, a művésznő neve már említésre sem került.

⁶³ Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Levéltár, Anyakönyvek, Lt. 6/b 29. kötet, 22. szám.

⁶⁴ KERMABON–GARNERO, 257.

⁶⁵ Serge Kornmann filmtörténész szíves közlése alapján.

⁶⁶ GRIMAULT, 102-104.

of the Paris International Exhibition asked Grimault and Kiss to produce an abstract animated work for the Pavilion of Light—where a mural by Raoul Dufy with the same subject was to be seen—in 1937 entitled *Phénomènes électriques* (*Electric Phenomena*). Notwithstanding, the artist did not have the necessary stock in order to make her film, because Imre Hajdú had signed an exclusive contract with the agent of Gasparcolor for use of the colour process that had been developed by the company.⁶⁵ Vilma Kiss—who was supposed to participate in the design of Géza Blattner’s award-winning puppet show, the *Tragedy of Man*, for the show as well—had to engage her audience with a different type of technical novelty. Eventually she made the film, which was originally planned to take six minutes, so that it could be shown on an enormous 600 m² wide-screen on the wall of the Pavilion that faced the Eiffel Tower. This is how she created the antecedent of the Cinemascope-technique, which was later patented by 20th Century Fox. Kiss chose the phenomena connected to light (in other words lightning, fireworks, sparkling electric wires) as the topic of her film and showed them in a completely absurd and surreal depiction. She wanted to make the abstract ideas easy to understand for everyone in an anthropomorphic and personified form, such as in the case of Monsieur Plus (Charge Positive) and Madame Minus (Charge Negative), whose adventures (they play hide-and-seek with a scientist) are followed by short comic situations. For instance, the Galvani experiment is introduced by frogs croaking around the house of the first, while the electrostatic discharge is presented by a cat meowing in front of the other’s window.⁶⁶ The overwhelming success of this work won the team another commission. One year later they produced the two-minute “cosmic animated opera” *Le messager de la lumière* (*The Messenger of the Light*, 1938) as an advertisement for the Mazda crypton bulb. Hajdú was also working on advertisement-orders connected to electricity at the time. While Macskássy and his fellows were working on *The Half-Legged Tin Soldier* in 1936, Hajdú traveled to Hungary for a month and participated in the making of a Tunggram-ad. Moreover, thanks to his good relations, he could assist John Halas in his establishment of an animation studio in London. In 1938, after half a year, he moved back to Paris from London and converted his home into an animation studio.⁶⁷ During the war, he worked

© CNC, France



Hajdú Imre: *Rettenthetetlen Jancsi*, 1950
 Jean Image: *Johnny the Giant Killer*, 1950

⁶² Sergé Griboff’s documentary, entitled *Au pays de la fantaisie* (*In the Country of Fantasy*), was supposed to present the history of French animation in June 1943, one month after Vilma Kiss’s death, but she was not mentioned at all.

⁶³ Moholy-Nagy University of Art and Design, Archives, Birth certificates Vol. 6 /b 29., Nr. 22.

⁶⁴ KERMABON–GARNERO, 257.

⁶⁵ Writing to the author by Serge Kornmann film historian.

⁶⁶ GRIMAULT, 102-104.



létező kópiáját, így a háborút követően a film sikeréről már korábban értesülő amerikaiak hiába szerették volna azt újra bemutatni. A később könyvillusztrációval is foglalkozó művész a kiadókkal való kapcsolattartás megkönnyítése érdekében kezdte el magát *Monsieur Image*-nak („Kép úr”) szólítani, s magyar neve fonetikus francia átíratként (*Im-re H-ajd-ú*) vette fel az Image vezetéknevet. Filmjeinek az a sajátossága, hogy a bennük lévő „groteszk humort lírai alapszínnel szövi át”, igen érzékletes bemutatást nyert 1946-ban *Rhapsodie de Saturne* [*Szaturusz rapszódia*] című, a Cannes-i filmfesztiválon a műfaj első díjával kitüntetett filmjében, amelyben éteri dimenziókba helyezte egy kottalap hangjegyeinek a violinkulcsból születő Zizik hercegnő vezetésével szervezett lázadását.⁶⁹ A ritmussal és a színnel ízlésesen bánó, minden fölösleges virtuozitást kerülő megoldások a művész következő, *Ballade Atomique* [*Atomikus ballada*, 1948] című, a proton és az elektron bonyolult fizikáját egy csepp víz és egy homokszem történetén keresztül illusztráló filmjében is megfigyelhetők voltak. A mű készítése idején, a „természetfeletti alakok mozdulatainak” megtervezésére érkezett Image műhelyébe Jaschik Álmos és felesége azzal a szándékkal, hogy a Párizsban folyó munka „üzletileg is eredményessé vált munkabeosztásának” tanulmányozásával, illetve két tanítványának Hajdú műtermében való alkalmazásával biztosítsák „a magyar rajzfilm jövőjét”.⁷⁰ Jean Image következő munkája az 1950-ban bemutatott, Technicolor nyersanyagra forgatott *Jeannot l'intrépide* [*Rettenthetetlen Jancsi*] az első egészestés francia rajzfilmként írta be magát a filmtörténetbe. Charles Perrault meséjére, a Petit Poucet-ra támaszkodó, annak „fantáziával teli” átíratként filmre adaptált munka érdekessége, hogy a törpévé változtatott főhős kalandjai által a fauna szokásainak is érzékletes, expresszív bemutatását adta.⁷¹ A bogarak királyságának felelevenítését a rendező a Disney-filmekből ismerős – de a korabeli kritika szerint annál frissebb és emberségesebb – állatfigurákkal oldotta meg. A film dramaturgiájában a ritmusra ügyelt a leginkább, amelyet az amerikai rajzfilmekben használt gegek alkalmazásával szemben egy folyamatosan épülő komikus akcióként képzelt el.⁷² Bár az animáció Velencében elnyerte a gyermekfilm kategória nagydíját, a művész későbbi munkái, függetlenül attól, hogy Walt Disney európai vetélytársait látta bennük, már nem hoztak átütő sikert. Az 1979-ben bemutatott *Münchhausen báró kalandjai* elkészítésében a budapesti Pannónia Filmstúdió is közreműködött.

A korszak másik jelentős magyar származású, Párizsban élő animátora a francia reklámfilm megteremtőjeként számon tartott **Étienne Raïk** (Rajk István) volt. A gyermek-

⁶⁷ ÁBEL 1983A, 24-25.

⁶⁸ Itt érdemes megjegyezni, hogy **Kepes György** festőművész 1934-ben *A király új ruhája* címmel, Andersen meséjének aktuálpolitikai átíratában, szintén a náci rezsim kifigurázására vázolt fel egy végül meg nem valósult rajzfilmet Berlinben. Kepes Németországban, majd Londonban **Moholy-Nagy László** asszisztenseként dolgozott és vele együtt több avantgárd szemléletű film készítésében működött közre. Legelső közös filmjük az *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (1930) című luminokinetikus optikai kísérlet volt, a legutolsó pedig 1943-ban a chicagói School of Design legendás, Kepes által vezetett kamuflázs-kurszusát örökítette meg. (*Mindkét film kópiája Hattula Moholy-Nagy tulajdonában, Ann Arbor, Michigan, USA.*)

⁶⁹ DOMINIQUE, 14.

⁷⁰ 1948. március 2-án, Budapesten, a Magyar Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezete Elnökségének keltezett levél másolata. (Dizseri Eszter tulajdonában.); PÁNCZEL, o. n.

for the French ministry of propaganda and made the “allegorical, anti-Nazi satire” *Le loup et l’agneau* (*The Wolf and the Lamb*) for them in 1939, which was screened for French soldiers in the fortifications of the Maginot Line.⁶⁸ Fearing the Gestapo, the producer of the film wanted to destroy all evidence and burned all the existing copies before the German Occupation. Consequently, the Americans, who had already heard about the success of the film, could not screen it again after the war. Hajdú, who also worked on book illustrations, spelling his name phonetically as *Im-re H-ajd-ú*, started to call himself *Monsieur Image* (“Mr. Image”) to make communication with publishers easier, and he later changed his name to Jean Image. The distinctive feature of his films was the combination of “grotesque humour with a lyric tone”, as for instance in his film *Rhapsodie de Saturne* (*The Rhapsody of Saturn*), which was awarded first prize in Cannes in 1946. This piece of art lifts the story of the rebellion of the music notes of a score, led by a Zizik princess born of a treble clef, into ethereal dimensions.⁶⁹ The artist used rhythm and colour with great finesse and avoided any unnecessary virtuosity, which could be easily recognized in his next film, *Ballade Atomique* (*Atomic Ballad*, 1948), which illustrated the elaborate physics of the proton and the electron through the story of a drop of water and a grain of sand. Álmos Jaschik and his wife arrived at Image’s studio during the making of the film to design “the movements of supernatural figures”. Their agenda was to study the “schedule which made production financially successful” in Paris and to “secure the future of Hungarian animation” by finding employment for two of Jaschik’s students at Image’s studio.⁷⁰ His next work, *Jeannot l’intrépide* (*Johnny the Giant Killer*), which was first screened in 1950 and was recorded on Technicolor film stock, was the first French animated feature film. It was an adaptation “full of fantasy” of Charles Perrault’s tale, the *Petit Poucet*, and it presented the habits of the fauna expressively through the adventures of the protagonist, who had been turned into a dwarf.⁷¹ The director evoked the kingdom of bugs through animal figures that are familiar from Disney films, but which were—according to contemporary critics—fresher and more human. Concerning dramaturgy, they film paid considerable attention to rhythm, which was treated as a continuously building comic action, in contrast



Hajdú Imre Párizsban
Jean Image in Paris

⁶⁷ ÁBEL 1983A, 24-25.

⁶⁸ Note that in 1934, painter **Gyorgy Kepes** sketched a film cartoon that was never produced in Berlin, entitled *The Emperor’s New Clothes*, a transcription of an Andersen tale, which was a caricature of the Nazi regime. Kepes worked as the assistant of **Laszlo Moholy-Nagy** in Berlin and later in London. *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (1930), the first of their cooperative films, was conceived as a lumino-kinetic optical experiment, while the last such film recorded the famous *Camouflage Workshop* of Kepes, organized at the School of Design in Chicago in 1943. (*Both films are part of Hattula Moholy-Nagy’s collection, Ann Arbor, Michigan, U.S.*)

⁶⁹ DOMINIQUE, 14.

⁷⁰ A copy of a letter from 2nd March 1948 written in Budapest, for the directors’ board of the Free Union of Hungarian Film Employees. (Property of Eszter Dizseri.); PANCZÉL, unpub.



korát Valkóváron (ma: Vukovar, Horvátország) töltő, hazánkából fiatalon távozó művész a Münchener Királyi Iparművészeti Iskolában szerezte meg a szakmához szükséges ismereteket, majd 1924-ben Párizsban telepedett le. Medgyes László színháztechnikai isko-



Rajk István a párizsi Avenue Jean Moulinon, 1930-as évek vége
Étienne Raik at the Avenue Jean Moulin in Paris, end of the 1930s

lájának tanáraként ismerte meg az avantgárd stílusú díszletek között rendezett előadások világát.⁷³ Dolgozott az Arc-en-Ciel bábszínházat alapító Blattner Gézával is, majd Sacha Pitoëff színházában barátkozott össze a korabeli Európa egyik legismertebb filmrendezőjével, a tőnanimáció-technikát kifejlesztő, kazahsztáni származású Alekszander Alekszejevvel. Raik Alekszejev korábbi, illetve új nejevel, Alekszandra Grinyevszkijjal, illetve az amerikai Claire Parkerrel együtt 1935-ben közös műtermet alapított.⁷⁴ Az Avenue Jean Moulin-on reklámfilmek készítésére rendezkedtek be és elsőként használták Franciaországban a színes film eljárást, Gáspár Béla vegyész-mérnök Gasparcolor névre elkeresztelt találmányát. *La belle au bois dormant* [Csipkerózsika, 1936] című, az ismert tündérmesét egy borreklám ürügyén, marionettfigurákkal bemutató munkájuk bár „elég rossz film lett, (...) tekintélyt adott a hirdetőkkkel szemben”.⁷⁵ A német megszállás idején Raik a francia hadsereg megbízására Algériában dolgozott⁷⁶, majd a háború után, 1947-ben Jean-Pierre Rhein-nel a rue de Commerce-en megalapította a *Les Cinéastes Associés* reklámfilmstúdiót⁷⁷, ahol rövid ideig unokatestvére, a későbbi neves festőnő, Agathe Vaito (Weidinger Ágota) is dolgozott. Igen jellegzetes munkái a tárgyanimáció lehetőségeit szuverén módon alkalmazták, a zene és a mozgás harmóniáját és a textúrák optikai tulajdonságaiból következő dekoratív összhatást tudatos módon használták fel. A filmek zenéjét általában Georges Delerue szerezte, aki később a Truffaut-filmek stábjlistáján vált ismertté, de nem egyszer a magyar származású avantgárd komponista, Joseph Cosma (Kozma József) is zeneszerzőként dolgozott Raik munkáiban – ilyen volt például az 1951-ben Berthold Bartosch-sal közösen rendezett *La vie hereuse* [A **boldog élet**]. A reklámfilmes műfaj első és Franciaországban sokáig egyetlen vállalkozásaként több mint kétszáz animáció fűződött Raik nevéhez, amelyekből a Tours-i Nemzetközi Rövidfilm Fesztiválon 1970-ben negyvenet mutattak be a közönségnek.⁷⁸

⁷¹ BARKAN, 4.

⁷² Érdekeség, hogy a filmben a magyar animáció korábbi történetéből ismert analógiákat, főként Kiss Vilma és Macskássy Gyula munkáiból ismerős figurákat is találunk.

⁷³ CSERBA, 92.

⁷⁴ BENDAZZI 2001, 308., illetve Svetlana Alexeieff Rockwell ajándékaként a Bois d'Arcy-i CNC Filmintézet tualjdonába került Alekszejev-hagyaték levelezése.

⁷⁵ JOUVANCEAU–GAUDILLERE, 42-43.

⁷⁶ Anna Adler Berg, a művész unokahúgának szíves közlése alapján, aki maga is dolgozott nagybátyja több filmjében, többek között egy Michelin-reklámban.

with the use of gags in American animated films.⁷² It was awarded the prize for best children's film at the Venice Film festival and was seen as the greatest European rival by Walt Disney. The later works of the artist did not enjoy the same success. Pannónia Film Studio of Budapest also participated in the making of *Les Fabuleuses Aventures du Baron de Munchausen* (*The Adventures of Baron Münchhausen*, 1979).

The creator of French animated advertisement films, **Étienne Raïk** (István Rajk), was another one of the great animators in Paris of Hungarian origins. He spent his childhood years in Valkóvár (today: Vukovar, Croatia) and left the country at an early age. He studied at the Royal Academy of Applied Arts in Munich and settled in Paris in 1924. He got to know the world of shows directed among avant-garde scenes as the teacher of László Medgyes's school for theatre-technique.⁷³ He had worked with Géza Blattner, who established the puppet-theatre Arc-en-Ciel, and in Sacha Pitoëff's theatre he became friends with one of the most well-known directors of Europe, Alexandre Alexeieff, the Kazak-born artist who, as previously mentioned, developed pinscreen-animation. In 1935 he and Raïk established a studio together with Alexeieff's former and new wife, Alexandra Grinevsky and the American Claire Parker.⁷⁴ They settled for making advertisement films on Avenue Jean Moulin and in France they were the first to use the colour system Gasparcolor invented by the Hungarian chemist Dr. Bela Gaspar. Their film, *La belle au bois dormant* (*Sleeping Beauty*, 1936), presented the well-known fairy tale with marionette puppets for the sake of a wine advertisement. It turned out to be "a fairly bad film, (...) but it earned them authority in the eyes



© CNC France

Alekszandr Alekszejev és Rajk István: Csipkerózsika, 1936
Alexander Alexeieff and Étienne Raïk: *Sleeping Beauty*, 1936



© CNC France

Rajk István: Jeu d'éclipse cipőpaszta reklám, 1950
Étienne Raïk: *Jeu d'éclipse, shoe polishing commercial*, 1950

⁷¹ BARKAN, 4.

⁷² It is interesting that there are several analogies of the history of Hungarian animation, above all figures of Vilma Kiss's and Gyula Macskássy's works in film.

⁷³ CSERBA, 92.

⁷⁴ BENDAZZI 2001, 308., and correspondence of CNC Film Institute in Bois d'Arcy of the Alexeieff-heritage, donation of Svetlana Alexeieff Rockwell.

⁷⁵ JOUVANCEAU-GAUDILLERE, 42-43.

⁷⁶ Based on the information given by the artist's niece, Anna Adler Berg, who used to participate in the making of several of her uncle's films, for example a Michelin-publicity film.



De nemcsak Európában, hanem Amerikában is egy magyar származású személy (ráadásul egy hölgy!) volt az, aki már jóval Grósz vállalkozása előtt megteremtette az animációsfilm-producer hivatást. A magát Peggy beceneven szólító, nyolc évesen az Újvilágba érkező **Winkler Margit** (Margaret J. Winkler, amelyben csak azért használta a „J” monogramot, mert így jobban hangzott a neve) az amerikai animációs film egyik legkorábbi időszakában, a Warner Bros. titkárnőjeként, 1914-ben, New Yorkban került kapcsolatba a műfajjal. Huszonhét évesen már ő volt az egyik legfiatalabb és a legelső női filmproducer.⁷⁹ Neki volt köszönhető, hogy a némafilm korszak két legjelentősebb rajzfilmje, Max Fleischer *Out of the Inkwell*je [*Ki a tintatartóból*] és Pat Sullivan *Felix the Cat* [*Félix, a macska*] című filmje elkészülhetett, és ha nem az ő kezében összpontosultak volna az események, talán senki sem hallott volna Walt Disney-ről. Amikor 1923-ban, Sullivan-nel történt nézeteltérései miatt új rendező után nézett, összehozta a sors az akkoriban nagybátyja hollywoodi garázsában az *Alice in Wonderland* [*Alice Csodaországban*] című rajzfilmen dolgozó fiatalemberrel, Walt Disney-vel.⁸⁰ Peggy még ugyanabban az évben, 1923-ban házasságot kötött a producer Charles Mintz-cel és megalapította a *Winkler Pictures*-t, ahol a Disney-epizódokon kívül többek között *Krazy Kat* figuráját vitték filmre. Winkler és Mintz felügyelete alatt született meg a második Disney-sorozat, az *Oswald the Lucky Rabbit* [*Oswald, a szerencsés nyúl*] és Peggy Winkler állt a nevezetes, 1928-ban Disney munkatársai között kirobbant „puccs” háttérében is. Közvetett módon tehát a magyar származású hölgynek volt köszönhető, hogy az Oswald-epizódokat készítő stáb felmondta a szerződését Disney-vel, aki „kénytelen volt” egy új karakter után nézni, s megalkotni a legendás *Mickey Mouse* [*Miki egér*] alakját.

A Winkler Margit köpönyege alól előbújó rajzfilmfigurákról – akiknek Karinthy külön filmkarikatúrát szentelt az *Így írtok ti*-ben – **Balázs Béla** is állást foglalt *A film szelleme* címmel 1930-ban megjelent filmkritikáiban. A szerző ezeket az animációkat az „abszolút” jelzővel illette, mint ahol a film adta lehetőségek a legjobban kiteljesedhetnek. A *Vor* [*Tolvaj*, 1934] című szovjet rajzfilm, amelynek a forgatókönyvét Balázs szovjet emigrációja idején írta, leplezetlenül használta fel a műfaj amerikai képviselőinek a stílusát. Eredeti volt azonban a film „zenéje”, pontosabban a zörejeket előállító Nyilolaj Vojnov „rajzos papírhangja”.⁸¹ A szintetikus partitúra azokhoz a „hangos kézírással” végzett kísérletekhez volt hasonló, amelyeket a zene grafikai jellegét mesterséges úton analizáló és az így kapott absztrakt formákat papírra rajzoló Rudolf Pfenninger és Oskar Fischinger az 1920-as évek végétől készülő nonfiguratív trükkfilmjeiben használt fel. Ezek az Európában készült alkotások teremtették meg az animáció egy új területét, a vizuális zene műfaját, amely Fischinger, illetve a magyar származású **László Sándor** (Alexander Laszlo, aki korábban az első, 1936-ban készült Macskássy–Halász–Kassowitz rajzfilm, a *Boldog király kincse* című Nikotex-reklám zeneszerzője volt) az Egyesült Államok-

⁷⁷ BAZENTIN, 41-46.

⁷⁸ RAJK, o. n.

⁷⁹ KAUFMAN, 105-110. (Az időpont pontosításában köszönöm Jeannie Mintz segítségét.)

⁸⁰ Ray Pointer szíves közlése alapján.

of advertisers.⁷⁵ During the German invasion Raïk worked in Algeria for the French army,⁷⁶ and after the war he established the advertising film studio *Les Cinéastes associés* in 1947, on Rue de Commerce.⁷⁷ Agathe Vaito (Weidinger Ágota), his cousin, who later became a famous painter, also worked there for a short time. In his works, Raïk took advantages of the opportunities of object animation in a unique way, using the decorative effect of the harmony of music and motion and the optical features of the textures masterfully and deliberately. The soundtracks for his films were usually composed by Georges Delerue, who later also became well-known for working on Truffaut films. A couple of times, however, Joseph Cosma (József Kozma), who was an avant-garde composer of Hungarian roots, wrote music for Raïk's films, for example for *La Vie Hereuse* (*A Happy Life*, 1951), which he co-directed with Berthold Bartosch. Raïk participated in the production of almost two hundred animations for France's first and for some time only business dealing with the genre of advertisement films. Forty of these works were screened at the International Short Film Festival in Tours in 1970.⁷⁸

In the U.S., it was also a Hungarian, a woman, to be the first professional film-producer, way before Grósz established his business. **Margaret J. Winkler** (born Margit Winkler, who used the "J" only to make her name sound better), called by her nickname Peggy, arrived overseas at the age of eight. She had been acquainted with the genre since the earliest phase of the history of American animated film, in 1914, in New York, as a secretary at Warner Bros. At the age of twenty-seven she became one of the youngest and first female film producers.⁷⁹ She played an essential role in making two of the most significant cartoons of the silent film period: Max Fleischer's *Out of the Inkwell* and Pat Sullivan's *Felix the Cat*. Were it not for her, quite possibly no one would have heard about Walt Disney either. Because of her the relentless arguments with Sullivan, she looked for another director in 1923, and met Walt Disney, the young man who was working on the cartoon *Alice in Wonderland* in his uncle's garage in Hollywood.⁸⁰ In the same year, Peggy got married to producer Charles Mintz and founded *Winkler Pictures*, where they produced numerous Disney-series including *Krazy Kat* as well. Winkler and Mintz supervised the making of the second Disney-series, *Oswald the Lucky Rabbit*, and it was also Peggy Winkler who probably pulled the strings of the famous "coup" of Disney's colleagues in 1928. Indirectly, the Hungarian-born woman was responsible for the fact that the crew that worked on



Balázs Béla (t. k.): *Tolvaj*, 1934
Béla Balázs (a. o.): *Thief*, 1934

⁷⁷ BAZENTIN, 41-46.

⁷⁸ RAÏK, unpaginated.

⁷⁹ KAUFMAN, 105-110. (The exact date of her arrival to the U.S. was provided me by Jeannie Mintz.)

⁸⁰ Based on information provided by Ray Pointer.



ba történő emigrációjával valójában az 1930-as évek végétől Amerikában teljesedett ki (pl. az 1938-ban az Egyesült Államokban magyar nyelvű felirattal készült Fischinger-animációval, az *Optikai Költeménnyel*).



Huszti Horváth Ferdinánd, 1930 körül
Ferdinand Huszti Horvath, ca. 1930

Walt Disney magyar vonatkozású kapcsolatai azonban korántsem merültek ki ennyiben. A legelső egészestés animációs film, Disney *Hófehérkéjének* (1937) gyakran Gustave Doré illusztrációiból merítő háttereit és kitűnő pszichológiai jellemzéssel megoldott figuráit az a **Huszti Horváth Ferdinánd** tervezte⁸², akit zseniális kezűgyesége miatt a kaliforniai rajzfilmstúdió „legkiválóbb illusztrátorként” emlegettek. Grim Natwickhez hasonlóan – aki nyolcvannégy jelenet animátora volt a filmben, és Disney igyekezett mindörökre eltüntetni a nevét –, a dölyfös alkotótársával, Albert Hurterrel való összetűzése miatt Huszti Horváth is lekerült a stáblistáról.⁸³ Nem csoda, hogy a rossz szájizzal távozó magyar művésznek minden kedve elment a filmkészítéstől és ezt követően kizárólag könyv-illusztrációval foglalkozott, s csak 1940-ben vett részt George Pal *Puppets*-sorozatában a marionett bábuk tervezésében.⁸⁴ Huszti Horváth, ez a kalandos életű, Budapesten született karikatúrista és szobrász magyar honvédként szolgált az első világháborúban. A keleti fronton és az orosz hadifogságban szerzett élményei meghatározó módon befolyásolták a *Hófehérke* egész atmoszférájának a megfogalmazását, különösen a baljós léghört árasztó jelenetekben.⁸⁵ A törpék fiziognómiájának megtervezéséhez kikezdetlen mesterségbeli tudással megoldott agyagstúdiókat használt fel, amelyek közül néhány kifejező darab mostanában került újra napvilágra egy magángyűjteményből.⁸⁶

Az Amerikai Egyesült Államokban elsősorban mégis az absztrakt-kísérleti animációs film műfajának a meghonosításában működött közre a legtöbb magyar származású művész. Tudjuk például, hogy a neves festő, **Aba-Novák Vilmos** éppen Amerikában, egy 1935-ben keltezett naplóbejegyzésében említette meg absztrakt rajzfilm-tervének, a *Halálbacilus*nak a forgatókönyvét. Bár a téma már korábban is foglalkoztatta a festőt, most ahhoz kereste az alkalmat, hogy Gödrös Ferenc segítségével Hollywoodban végre filmre vehesse terveit.⁸⁷ Elképzeléséből ugyan nem lett semmi, rajzfilmes ambíciói mégis megmaradtak. Amikor egy budapesti, rakparti bérházban felállított műtermének lakásszomszédjai rövid ideig a reklámfilmjeiket éppen ott készítő Macskássy-fivérek voltak, Aba-Novák újra a rajzfilm felé fordult, és kísérleteibe pályatársát, Hincz Gyulát is be kívánta vonni.⁸⁸

⁸¹ New York, az Elmer Holmes Bobst Libraryban található Fales Library and Special Collections John Canemaker-gyűjteménye, 30. doboz, 268. számú dosszié.

⁸² GERÉB, 24-28.

⁸³ CANEMAKER, 26-37.

⁸⁴ U.O., 36.

the Oswald-episodes broke the contracts with Disney, who, with no other option, had to come up with a new character, and created the legendary *Mickey Mouse*.

When in his reviews **Béla Balázs** mentioned Margaret Winkler's cartoon figures in 1930 entitled *The Spirit of Film*, at the same time the writer Frigyes Karinty also devoted a whole film-caricature to them in *That's How You Write*. Balázs called these animations "absolute", meaning that the possibilities of the genre of film were fulfilled to the maximum. During his stay in the Soviet Union, when Balázs wrote the script for the Soviet cartoon film *Vor (Thief, 1934)*, he used the style of the genre's American representatives undisguised. However, the film's "music" was original: it was Nikolai Voinov's "animated paper sound".⁸¹ The artificial score was similar to experiments made with the "loud handwriting" of Rudolf Pfenninger and Oskar Fischinger, who used this at times in their non-figurative animated films from the late 1920s. They analyzed the music's graphic features and drew the abstract figures on paper. These works, which were first made in Europe, created a new territory of animation, the genre of Visual Music. This synaesthetic approach reached its peak at the end of the 1930s already in the U.S., with the emigration of Fischinger and the Hungarian **Alexander Laszlo** (Sándor László, composer of the Nikotex advertisement *The Treasure of the Joyful King*, one of the first by the *Coloriton Studio* produced animated films, made in 1936). In 1938, when Fischinger finished the animated film *An Optical Poem*, it also ran with a Hungarian title and credits in the United States.

This is by no means the end of the long list of Walt Disney's Hungarian connections, however. The backgrounds (often based on Gustave Doré's illustrations) and figures (the psychological features of which were perfect) of the first animated feature film, Disney's *Snow White* (1937), were also designed by **Ferdinand Huszti Horvath**.⁸² He had exceptional manual skill and was often referred to as one of the "greatest illustrators" of the studio in California. Like Grim Natwick, who was the animator of eighty-four scenes in the film but was supposed to be erased forever by Disney, Huszti Horváth was not on the cast either, probably because of his numerous arguments with an imperious colleague,



Oskar Fischinger: *Optikai költemény*, 1938
Oskar Fischinger: *An Optical Poem*, 1938



Huszti Horváth Ferdinánd
„Captured” című könyvének borítója
Ferdinand Huszti Horvath's book "Captured"

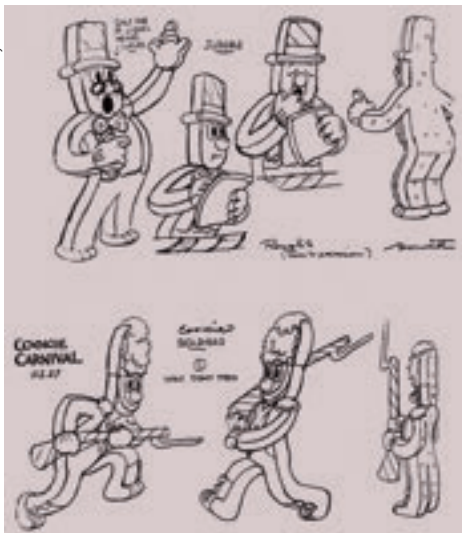
⁸¹ New York, Elmer Holmes Bobst Library, Fales Library and Special Collections, John Canemaker papers, Box 30., Folder 268.

⁸² GERÉB, 24-28.

⁸³ CANEMAKER, 26-37.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.





Husztai Horváth Ferdinánd:
A Cookie Carnival figuratervvei, 1935
 Ferdinand Husztai Horvath:
 Character designs for Cookie Carnival, 1935

Ha a vizuális zene úttörőinek legnagyobbjait kellene felsorolnunk, az Amerikában élő, vagy ott letelepedő művészek közül Mary Ellen Bute nevét biztosan megemlítenénk. Bute, egy színpadi világitástechnikában is jártas amerikai festőnő és férje, a magyar származású, de már Amerikában született operatőr, **Ted Nemeth**

voltak az elsők, akik a tengeren túl *Synchromy* [Szinkrómia] című sorozatukban elsőként kísérleteztek a nonfiguratív animáció lehetőségeivel. Eleinte a kamera-effektusokkal és szűrőkkel elidegenített tárgyak sokrétű, absztrakt fény-árnyék hatásaival hoztak létre absztrakt filmeket (pl. *Rhythm in Light* [Ritmus a fényben], 1934). Később, például az 1952-ben született *Abstronic* című munkájukban már a katódsugárcsöves oszcilloszkóp komplex, harmonikus mozgást végző lissajous-görbéit használták „elektronikus ecsetként” a zene képpé formálására.

Jules Engel (Engel Gyula), az absztrakt animációs film egy korai és talán legbefolyásosabb, szintén Amerikában dolgozó alakja számára szintén a vizuális zene volt az, amely az animációs filmjeiben kidolgozott stílári nyelv alapjául szolgált.⁸⁹ Az 1918-ban, amerikai édesanyjától Budapesten született művész tizenhárom éves volt, amikor elhagyta szülőföldjét. Az angol nyelvet esti iskolákban sajátította el, s már gimnazista korában, az illinois-i Evanstonban, ahol a helyi művészeti akadémiát is látogatta, kezdett el a rá jellemző ke-

ményélő, geometrikus stílusban rajzolni. Az üres papírra vetett absztrakt formákból kibontakozó szabad asszociációs játék volt az, amely számára a kifejezés drámaiságát jelentette: „Az embernek képesnek kell lennie arra, hogy ha bármit papírra vet, legyen az a saját invenciója vagy a képzelet szüleménye, abból művészet kell, hogy legyen” – vélekedett az alkotás folyamatáról.⁹⁰

1937-ben, tizenhét évesen Los Angeles-be költözött, ahol eleinte magazinokba rajzolt, majd a *Screen Gems*-nél kerül kapcsolatba az animációs filmmel. Rövid ideig fázisrajzolóként és háttérsként Winkler Mária és Charles Mintz stúdiójában vállalt munkát. A tánc és a klasszikus balett terén való jártasságát kitűnően tudta kamatoztatni a bonyolultabb mozgások megtervezésénél. A ritmus iránt tanúsított e nagyfokú érzékenységét felismerve a neves akvarellista, Phil Dike közbenjárására Walt Disney megbízta a koreográfia megtervezésével a *Fantázia* kínai és orosz táncokra épülő betétdalához, melyhez a 19. századi francia illusztrátor, Honoré Daumier rajzairól ellesett gesztusok nyúj-

⁸⁵ HORVATH, 6. FF.

⁸⁶ Levél a szerzőnek a gyűjtemény darabjainak illusztrációival William Stoddardtól, 2009. október 22.

⁸⁷ Keltezés nélküli bejegyzés Aba-Novák Vilmos amerikai naplójában, 1935. március 28. körüli dátummal. (Kovács Kristóf tulajdonában. Köszönöm Molnos Péter segítségét a levél datálásában.)

⁸⁸ Dr. Supka Magdolna szíves közlése alapján.

⁸⁹ Janeann Dill Engels monográfusaként több évtizede kutatja a rendező munkásságát és a vele készült

Albert Hunter.⁸³ It is no surprise that after this affair, the Hungarian artist did not feel like making movies at all and turned to book illustrations for the rest of his career. He only participated in designing marionette puppets for George Pal's series *Puppetoons* in 1940.⁸⁴ Huszti Horváth, the caricaturist and sculptor born in Budapest, had a very adventurous life. He served in the First World War, and his experiences on the Eastern Front and as a Russian prisoner of war exerted a strong influence on him in the creation of the atmosphere of *Snow White*, especially in scenes with a sinister tone.⁸⁵ In order to design the physiognomy of the dwarves, he used masterfully done clay figures, some of which have been recently brought to the attention of the public from a private collection.⁸⁶



Huszti Horváth Ferdinánd figuratervei a Hófeherhárkéhez, 1937
Ferdinand Huszti Horvath's characters for the *Snow White*, 1937

In the U.S., abstract-experimental animation was the genre to which the largest number of Hungarians contributed. It is known, for example, that the famous painter, **Vilmos Aba-Novák**, first mentioned the script of his abstract animated film screenplay the *Halálbacillus* (*Lethal Germ*) in his diary of 1935 in America. Although the painter had been interested in the topic for a long time, he started to look for opportunities to make the film in Hollywood with Ferenc Gödrös's help that year.⁸⁷ However he found little support for his ideas and therefore remained in the field of cartoon making. When the neighbours of his studio on the river bank in Budapest turned out to be the Macskássy brothers, who were working on advertisements, he turned to animated special effects films again and wanted to bring his colleague, Gyula Hincz, into his experiments too.⁸⁸



Mary Ellen Bute és Ted Nemeth, 1936
Mary Ellen Bute and Ted Nemeth, 1936

Among immigrant artists who settled in the U.S., Mary Ellen Bute was definitely one of the greatest pioneers of Visual Music. She was an American painter also proficient in stage-lighting techniques, and her husband was **Ted Nemeth**, who was born in the U.S. by Hungarian parents. They were the first to experiment with the possibilities of abstract animation overseas with their works entitled *Synchromy*. First they made films with abstract light-shadow effects of objects that were made to seem strange by different camera-effects and filters (eg. *Rhythm in Light*, 1934). Later, for example in *Abstronic*, which was made in 1952, they used Lissajous Curves on the Cathode Ray Oscilloscope, making complex and harmonic movements their "electronic paintbrush".

⁸⁵ HORVATH, 6. FF.

⁸⁶ Letter to the writer with illustrations of the pieces of the collection, from William Stoddard, 22nd October, 2009.

⁸⁷ A note without date in Vilmos Aba-Novák's American diary, around 28th March 1935. (Property of Kristóf Kovács. Thanks to Péter Molnos for his help in dating the letter.)

⁸⁸ Based on information by Dr. Magdolna Supka.

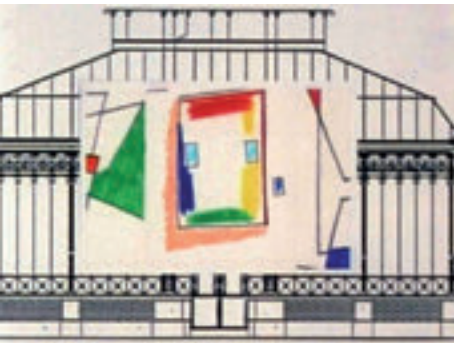


tottak számára inspirációt.⁹¹ A sikerre való tekintettel tovább alkalmazták és őt kérték fel a következő, *Bambi* című egészestés rajzfilm színvilágának a megfogalmazására is. A háborút követően⁹² Engel a Disney hegemoniáját megtörő és a filozofikus tartalmak

© courtesy of Janeann Dill



Engel Gyula: *Sine világa*, 1963
Jules Engel: *The World of Sine*, 1963



Engel Gyula: *Villa Rospigliosi*, 1988
Jules Engel: *Villa Rospigliosi*, 1988

bemutatását erős formai redukció révén érvényre juttató *UPA* (*United Productions of America*) műtermének egyik alapító tagja lett. 1950-től a „filmipar és a független művészek eredeti kombinációjaként”⁹³ felfogott *UPA* művészeti vezetőjévé lépett elő. Olyan karakterek megteremtése fűződött a nevéhez, mint Bobe Cannon Oscar-díjas *Gerald McBoing-Boing*-ja, *Madeline* vagy a *Mister Magoo*. Az *UPA*-val szakítva, Engel 1959-ben Herb Klynn-nel együtt *Format Films* néven hozott létre önálló stúdiót, ahol Ray Bradbury novellája alapján elkészítette az *Icarus Montgolfier Wright* című filmet. 1962-ben, pályája csúcán Franciaországba költözött és a neves karikatúristának emléket állítva rendezte meg a *The World of Sine* [*Sine világa*] című animációt. Párizs nyüzsgésében Engel azonban soha sem érezte jól magát, ezért délre költözött, és a Côte d’Azur egy kis közép-kori városkájában, nyaranta a költők találkozóhelyének számító Coroaze-ban találta meg alkotói nyugalmát. A mediterrán építészet modellált, szoborszerű jellegét kimerevített fekete-fehér fényképeken és a rájuk vetített üres utcaképek kétértelműségének optikai illúziójával hangsúlyt adó megoldásokkal 1965-ben készült el a város nevét viselő, Jean Vigo-díjjal kitüntetett filmje. Engel animációs munkái mellett színházi díszleteket is tervezett, festményeket és litográfiákat készített, szobrokat faragott és több önálló kiállítása nyílt a világ számos ismert múzeumában. Az 1970-es évek elejétől a filmidő újszerű alkalmazásával kompozícióit olyan ritmikus képletekbe rendezte el, amellyel egy korábban nem létező vizuális szótárt hozott létre. A mozgással kifejezhető struktúrák gazdag repertoárja, illetve a függőleges vagy vízszintes vonalak rendezettségének megfeleltethető tartalom vált munkáiban elsődlegessé (*Train Landscape* [*Táj a vonatból*, 1974]; *Villa Rospigliosi*, 1988). Az optikai ellentétpárok kölcsönhatására, a szín-mezők konfliktusára és az egymást követő képek foltszerűen, tasiszta módon stilizált⁹⁴, valamint szigorúan

interjúk alapján igyekeznek teljes körű képet adni az életműről. (Összefoglalóan: DILL, 73.)

⁹⁰ A kaliforniai UCLA Egyetem életinterjúja Jules Engellel, 1975–1978 (gépelt átírat), Oral History Collection, Department of Special Collections, University Library, University of California, Los Angeles, SRLF_UCLAYRLSC:LAGE-1217980, VI 1.

⁹¹ ALLAN, 120.

⁹² Engel a második világháború idején a *First Motion Picture Unit* alkalmazásában a hadsereg számára dolgozott.

⁹³ ENGEL, 151.

Jules Engel (Engel Gyula) also worked in the United States and was one of the first and perhaps the most influential figures in abstract animated film. For him it was Visual Music which provided the basis for the stylistic language in his abstract films.⁸⁹ Born in Budapest in 1918 to an American mother, the artist moved to the United States at the age of 13. He first learned English at night school. Later, while attending Evanstone High School in Illinois, he began developing his characteristic, sharp, geometric drawing style. It was an associative game of abstract forms on blank paper, which to him portrayed dramatic scenes. He described the creativity of the artistic process as follows: “should be able to just put anything on a piece of paper of your own invention, imagination, and that should be art.”⁹⁰

In 1937, at the age of 17, he moved to Los Angeles, where he first began drawing for magazines. He later found his way to animated films through *Screen Gems*. For a short time he was an inbetweener and background artist at the studio of Maria Winkler and Charles Mintz. Recognizing his talent and sense of rhythm, the West Coast aquarellist Phil Dike offered him an opportunity to work for Walt Disney to choreograph and design the Chinese and Russian dance-based theme song for *Fantasia*, in which he drew inspiration from the gestures on the drawings by the French draftsman of the 19th century, Honoré Daumier.⁹¹ Based on this success, Walt Disney continued to work with him and also asked him to be the colour stylist in the studio’s next film, *Bambi*. After the war⁹² the Disney hegemony was broken and he became one of the founding members of UPA (*United Productions of America*), which came up with a stylized representation that greatly reduced the level of elaboration while emphasizing the philosophical content. From 1950 he became the art director of the UPA, “a unique combination of industry and independent artists.”⁹³ He was responsible for the creation of such characters as the Bobe Cannon Oscar-winning *Gerald McBoing-Boing*, *Madeline* or *Mr. Magoo*. Breaking from UPA in 1959, Engel joined forces with Herb Klynn to establish *Format Films*, an independent studio, where they brought Ray Bradbury’s *Icarus Montgolfier Wright* to life. In 1962, at the top of his career and surrounded by his successes, Engel moved to France, where he animated the works of a noted caricaturist in his film *The World of Siné*. However, he never



Engel Gyula műtermében, 1949
Jules Engel in his studio, 1949

⁸⁹ Janeann Dill, the monographer of Engel, has been studying the director’s works for decades and tries to give a complete picture of his professional life on the basis of numerous interviews with him. (Summarized in: DILL, 73.)

⁹⁰ A UCLA interview with Jules Engel, 1975–1978 (dactylography), Oral History Collection, Department of Special Collections, University Library, University of California, Los Angeles, SRLF_UCLAYRLSC:LAGE-1217980, VI 1.

⁹¹ ALLAN, 120.

⁹² During the Second World War he was working in the *First Motion Picture Unit* on military films.



kiszámított részleteinek diskurzusára épülő módszerét „tisza grafikai koreográfiának” nevezte, amely érvelése szerint a „vizuális dinamizmus nyelvének kifejlődésére” tett kísérletet. Engel a saját maga által a színmező festészet eredményeire támaszkodó, „mozgó piktúrának” nevezett filmjeiben precízen, minden részletében kidolgozott forgatókönyvet használt és gyakran párbeszédre épülő, erőteljes szerkesztésmóddal fogalmazta meg a mondanivalót. A művész szerint ugyanis a párbeszéd nélkül „a kifejezés csak másodlagos lenne”, és ennek hiányában a dramaturgiában egyfajta hiátus állna elő.⁹⁵ A California Institute of the Arts (Cal Arts) kísérleti animációs tanszékének az alapítójaként 1969-től olyan tanítványokat mondhatott magáénak, mint Tim Burton, John



Földes Péter feleségével, Joannal, 1951
Peter Foldes' with his wife Joan, 1951

Lasseter vagy Mark Kirkland. Életművének a feldolgozására, illetve az engeli művészetfilozófia életben tartására – amely a ritmus, a szín és a formák muzikalitásának forradalmi alkalmazását célozta meg – a Iota Center, az Institute for Interdisciplinary Art and Creative Intelligence, illetve a CVS (Center for Visual Music) külön kutatási programban foglalkozik.

Az animációs film egy Engelhez mérhető, ugyancsak magyar születésű és a festészetnek a filmmel való kölcsönhatását kutató alakja volt **Földes Péter Mihály**. Engellel szemben munkái a spontaneitás természetességét részesítették előnyben és a hirtelen jött ötletek voltak azok, amelyekkel a narráció folyamatosságát a dialógusok használata nélkül is képes volt egyenletes módon biztosítani. Ebben a vonatkozásban Földes gyakran idézte

Pablo Picasso egyik mondatát, amelyben a festő állítólag úgy fogalmazott, hogy „Je ne cherche pas, je trouve”, azaz: „Én nem keresek, hanem találok.”⁹⁶ Jellemző, hogy egyáltalán nem használt forgatókönyvet *Animated Genesis [Teremtés története]* című első filmjében. A feleségével, Joannal együtt készített animáció a teremtő természet és az ember által alkotott világ erejét egyetlen kozmikus látványban idézte meg. Az 1952-ben befejezett és nagy sikert arató mű – amelyet röviddel elkészülése után Korda Sándor vett a szárnyai alá, majd Cannes-ban elnyerte a fesztivál fődíját – tiszta improvizációként, a lefotografált és előhívott filmtekercsek egymáshoz illesztéséből állt össze, minden vágás vagy utólagos módosítás nélkül.⁹⁷

⁹⁴ JAMES, 275.

⁹⁵ POSITIF, 30.

⁹⁶ *u.o.*, 32.

⁹⁷ HALAS, 3. (Magyar nyelvű gépirat a szerző egyik előadásához. A szerző tulajdonában.)

⁹⁸ A Budapesten, a Kecskeméti utcában felnövő fiú édesanyja az altatórvos-felmenőkkel rendelkező Révész Gabriella, édesapja Földes Aladár tüdőgyógyász volt. A korábbi szakirodalomban szereplő Földes Jolán író nem volt rokona a művésznek. Az életrajzi adatok pontosításában köszönöm Joan Clifford Col-

felt at home in the bustling atmosphere of Paris, so he moved south to a small medieval town in Côte d'Azur and found his creative peace among poets who gathered for the summer in Coroaze. Exhausting the picturesque, yet statue-like nature of the Mediterranean with black-and-white pictures portraying the duality of empty streets, he used these optical illusions to add emphasis to his 1965 film, which also bore the city's name and which won him a Jean Vigo Prize. In addition to animation, Engel also created theatre decors, made paintings, lithographs and sculptures, and had several independent exhibits in many of the world's foremost museums. From the 1970s he began composing his pictures using an approach that made new use of film-time and created trend-setting rhythmic arrangement. Structure, which could be expressed by movement, and content, through horizontal or vertical line dispositions, became the primary focus of his works (*Train Landscape*, 1974; *Villa Rospigliosi*, 1988). The method that made use of optically opposite pairs, colour conflicts and pictures that followed one after another in stylized and patchy, Tachist-gestures, yet strict and predictable detail he referred to as "clear graphical choreography"⁹⁴ According to him this helped in "developing the language of visual dynamics". Engel worked with a construction method that relied heavily on colour-fields in his films called "moving paintings", which were worked out precisely in their finest details and had a script and dialogue. According to the artist, without dialogue "expression would only be secondary", and without this there would be a kind of dramatic hiatus.⁹⁵

From 1969 Engel held a position at the California Institute of Arts (Cal Arts) as founder of the experimental animation department. He had students who later rose to prominence, such as Tim Burton, John Lasseter and Mark Kirkland. To process his life's achievement and keep his art-philosophical approach alive (which encompasses the revolutionary use of music to combine rhythm, colour and shapes), the Iota Center, the Institute for Interdisciplinary Art and Creative Intelligence and the CVS (Center for Visual Music) have both created research programs.

What Engel was to animated film, an other Hungarian, **Peter Foldes** (Péter Mihály Földes) was to the study of paintings and their roles in the same genre. Contrary to Engel, Foldes's work placed emphasis on the "naturalness" of spontaneity. Sudden ideas were what enabled a continuous narrative, without the use of dialogue. In this sense, Foldes frequently quoted Pablo Picasso, when apparently he said "Je ne cherche pas, je trouve", which means "I don't search, I find."⁹⁶ It was typical that he didn't employ a screenplay for his first film, entitled *Animated Genesis*. Together with his wife, Joan, they created a film in which the power of natural creation and the man-

⁹³ ENGEL, 151.

⁹⁴ JAMES, 275.

⁹⁵ POSITIF, 30.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁷ HALAS, 3. (Hungarian written manuscript for one of the writer's presentations. In the property of the writer.)

⁹⁸ He grew up in Budapest, in Kecskeméti Street. His mother, Gabriella Révész was born into an anaesthesiologist family and his father, Aladár Földes was a pulmonologist. The inaccurate contentions found



A megbecsült orvos-családba születő⁹⁸ és már gyermekkorában röntgenfilm-lapokra figurákat karcoló Földes 1942-ben lett a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakos hallgatója.⁹⁹ Mestere, Szőnyi István tanársegédként fogadta maga mellé, de diplomáját végül mégse vehette kézbe, ugyanis (az őt csak később követő) szüleit hátra hagyva 1946-ban Angliába költözött, hogy Londonban a Courtauld Intézetbe iratkozzon be.¹⁰⁰ Itt Sir Anthony Blunt tanítványaként eleinte művészettörténetet tanult, majd a Slade Art Schoolban érdeklődése ismét a festészet felé fordult. Szürrealista-absztrakt kompozícióival rövidesen a kiállítótermek népszerű alakjává vált. Eladott képeinek árából filmkamerát vásárolt és az 1950-es évek elején kötelezte el magát végleg az animáció mellett.¹⁰¹ Egy ideig Halász János és Joy Batchelor londoni stúdiójában dolgozott, (ő készítette az 1948-ban készült animáció, a *Magic Canvas* [Csodavászon] hátteret), majd festészetével állandó kölcsönhatásban, a vásznain megjelenített kompozíciókat átértelmezve 1956-ban megrendezte második egyedi filmjét, a Velencei Filmfesztivál nagydíjával kitüntetett, a művész Ausztráliából hazafelé jövet, a hajóúton írt elbeszéléséből születő *A Short Vision* [Egy Rövid Látomás]. Az olykor hátborzongatóan szürreális képekbe sűrített mű a saját vesztébe rohanó emberiségnek állított emléket, amely Földes saját, Budapest ostroma idején átélt emlékeitől, valamint hidegháborús konnotációktól sem volt mentes.

A szubjektív hangú apokaliptikus sejtelmes mélységekbe invitáló zenéjét ugyanaz az Angliában élő Kodály-tanítvány, Seiber Mátyás szerezte, aki többek között John Halas filmzeneírójaként is ismert volt.¹⁰² Földes 1956-ban Párizsban telepedett le és festésze rövidesen más irányba fordult. Szakított azzal az absztrakt felfogással, amelyet a művész „a színek és anyagok kis boszorkánykonyhájaként”¹⁰³ értelmzett. A Szajna-parti városban a híres művészeti író, Pierre Restany karolta fel, és egyike lett azoknak a művészeknek, akik az ORA-csoport kritikusaként ismert Gérard Gassiot-Talabot által „elbeszélő ábrázolásnak” (*figuration narrative*) nevezett elvek szerint dolgoztak. Ez az 1960-as évek francia modernizmusának útkeresésében egy lehetséges alternatívát kínáló kompozíciós módszer Földes képein túl filmjei felépítésében is szerepet kapott.¹⁰⁴ A művész számára

lins, Földes Péter özvegyének segítségét.

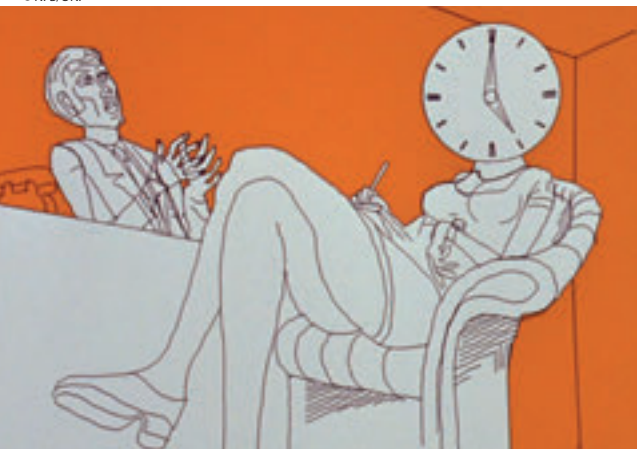
⁹⁹ Szerdahelyi Hugó, Földes Péter nagybátyjának közlése. (Dizseri Eszter levele Gelencsér Gábornak, Kecskemét, 1996. június 7.)

¹⁰⁰ CSERBA, 171.

¹⁰¹ LYNTON, 38.

¹⁰² Seiber az Állatfarmhoz írt zenéjének partitúráját a közelmúltban több kiállításon is bemutatták, legutóbb a londoni Morley Gallery-ben.

¹⁰³ CSERBA, 73.



Földes Péter: Éhség, 1974
Peter Foldes: Hunger, 1974

made world were depicted in one cosmic scene. The 1952 hit film, which Alexander Korda took under his wing shortly after it was completed and which shortly after its completion won first prize at the Cannes Film Festival, was clean improvisation. It consisted simply of the attachment of the developed reels of film to each other without any editing or modification.⁹⁷

Born in a family of esteemed doctors⁹⁸, Foldes as a child began drawing figures onto exposed x-ray film. In 1942, became a student of painting at the Hungarian University of Fine Arts.⁹⁹ He became a teaching assistant to his mentor, István Szőnyi, but he never received a diploma because he moved to London, England in 1946, leaving his parents behind, and applied to the Courtauld Institute.¹⁰⁰ Here he became a student of Sir Anthony Blunt, first as an art history major, later as a painter in The Slade Art School. His surrealist-abstract compositions soon became popular in exhibitions. With the money he made on paintings, he purchased a film camera and in the 1950s he committed himself to animated film.¹⁰¹ For a time he worked in the *Halas & Batchelor Cartoons* in London (he created the backgrounds for the experimental 1948 animation *Magic Canvas*). In 1956 he produced his second unique film, *A Short Vision*, which incorporated his paint compositions on canvas, translated to film. The idea for this piece came from a conversation he had on a boat cruise home from Australia, and the film won him the Grand Prize at the Venice Film Festival. The film, which contained images that were sometimes frighteningly surrealist, represents something of a monument to humanity, which seems always to be courting its own destruction.

Foldes's experiences during the attacks of the Second World War on Budapest and associations with the Cold War are palpable. The subjectively toned apocalyptic music was composed by Mátyás Seiber, who also wrote music for films by John Halas.¹⁰² In 1956 Foldes settled in Paris and his paintings soon took a new direction. He broke with his abstract conventions, which the artist called the "witches brew of colours and



Földes Péter műtermének fala rajzaival, 1965
Peter Foldes' studio with his drawings on the wall, 1965

in secondary literature notwithstanding, writer Jolán Földes was not the artist's relative. Thanks to Joan Clifford Collins, Peter Foldes's widow, for her help in specifying the biographical data.

⁹⁹ Information of Hugó Szerdahelyi, Péter Földes's uncle. (Eszter Dizseri's letter to Gábor Gelencsér Gábor, Kecskemét, 7th June 1996.)

¹⁰⁰ CSERBA, 171.

¹⁰¹ LYNTON, 38.

¹⁰² The score of Seiber's music written for *Animal Farm* has been exhibited several times lately, most recently in the Morley Gallery in London.



az animáció a festészet egyfajta továbbfejlesztésének számított, és kísérleteit egy olyan új nyelv és eszköztár megteremtésével kívánta megfogalmazni, amelyet a számítógépes képalkotás lehetőségeiben talált meg. Noha a kompjúter használata alapvetően megosztotta a filmkritikusokat, abban azonban mind egyetértettek, hogy egy új, az idő fogalmát átértelmező dramaturgiát hozott létre, amely a szociális problémák vizsgálata helyett a lét belső mechanizmusaira irányította a figyelmet.¹⁰⁵ Jimmy T. Murakami, Yoji Kuri, Robert Lapoujade és Walerian Borowczyk mellett Földes 1967-ben alapítója lett az ottawai világi kiállításon szerveződő Mov'Art-csoportnak. Első és egyetlen hosszabb egyedi filmjét a *Je, tu, elles* [Én, te, ők] címűt 1972-ben Pierre Schaeffer segítségével a Francia Televízió, az ORTF Kutatórészlegében a digitális képalkotás iránt fogékony párizsi Ponts et Chaussées cég közreműködésével fejezte be.¹⁰⁶ Röviddel ezután Kanadába települt át és Földes volt az első művész, aki Ottawában a *National Film Board of Canada* (ahol többek között Norman McLaren is dolgozott) 1969-ben felállított kísérleti kompjúteranimációs műtermében működő lyukkártyás számítógép segítségével először hódíthatta meg a „kiszámított animáció” területét. A *Metadata* (1974), a *Faces* [Arcok], (1975) vagy az Oscar-díjra is felterjesztett, „az eljárásban rejlő filozofikus lehetőségeket”¹⁰⁷ kutató *Hunger* [Éhség], (1975) című munkáiban sajátos áttűnések és montázsok segítségével egyesítette a logikailag egymástól független, időben és térben is külön szálon futó eseményeket.¹⁰⁸ A mechanizált alkotómunka azonban filmjeiben soha nem vált öncélúvá: a gép csupán felgyorsította és új lehetőségek kiaknázására bízta a kulcsrajzokból automatizálható munkát.¹⁰⁹ A sercegő vonalak ugyan sterillé merevedtek, játékukból mégis olyan összetett metamorfózisok születtek, amelyek Földes saját élettapasztalatából fakadó költőiséget a hagyományos technikánál is hitelesebb módon voltak képesek visszaadni. Földes egész habitusa, a fáradhatatlan alkotómunka és műveinek robbanástól feszülő, de mindig tragikus üzenettel terhes mondanivalója sorsszerű módon pecsételte meg a művész életét és vezetett korai, 1977-ben bekövetkezett tragikus haláláig.

*
**

Miként az lenni szokott, egy megkezdett történet soha nem lesz és nem is lehet teljes. Ahogy a ma élő alkotók neve és az általuk létrehozott művek is talán „elhomályosodnak majd a múlt ködében”, úgy tűnek elő újabbnál-újabb, sok-sok idő óta lappangó és felfedezésre váró életutak. Ezeknek a még feltáratlan alkotói pályáknak a méltó bemutatása azonban már egy következő dolgozat feladata lesz.

¹⁰⁴ *u.o.*, 174.

¹⁰⁵ TOURAINE, 69.

¹⁰⁶ COTTE, 178.

¹⁰⁷ ANTAL 1983, 22.

¹⁰⁸ BENDAZZI, 7.

¹⁰⁹ MARTIN, 16.

materials”.¹⁰³ Pierre Restany, another inhabitant of the city, took him under his patronage and helped him become one of the artists who followed the philosophy of ORA group member Gérard Gassiot-Talabot, called “figuration narrative”. This French modernist style from the 1960s is visible in Foldes’s paintings as well as in his films.¹⁰⁴ To him, animation was a continuation of painting, and he aspired to develop further in ways that were made possible through the use of computers. The employment of this new device divided film critics, but they all agreed that digital animation gave birth to a new notion of drama, which sheds light on the mechanisms of appreciating life, instead of concentrating on social problems.¹⁰⁵ In 1967 Foldes joined Jimmy T. Murakami, Yoji Kuri, Robert Lapoujade and Walerian Borowczyk at the Ottawa World’s Fair as part of the Mov’Art group. He finished his first and only long film in 1972, *Je, tu, elles (Me, You, Them)* with the help of Pierre Schaeffer and the Paris based Ponts et Chaussées. Schaeffer was a researcher at ORTF for French Television.¹⁰⁶ Shortly thereafter, Foldes settled in Canada. In 1969 he became the first artist at the *National Film Board of Canada* (working alongside Norman McLaren) to use punch-cards in the experimental computer animated film studio and tame the world of “calculated animation”. His films *Meta-data* (1974), *Faces* (1975), and the Oscar-nominated *Hunger* (1975), “which probed philosophies hidden in the method”,¹⁰⁷ all created a unique collage of logically independent scenes, separated in space and time.¹⁰⁸ The mechanized creative work never became the subject of his art: the machine is merely a way to speed up the process and open new possibilities using automation.¹⁰⁹ The sizzling lines became sterile and petrified, yet they played together to create a complex metamorphosis. These sprang from Foldes’s own poetic life experiences, which he could convey through his knowledge of time-proven, conventional techniques. His nature and tireless works, which seemed to burst at the seams, but always conveyed a tragic message, placed their stamp on the life of the artist, which came to a tragic end in 1977.



As always, a story once started is never and can never be complete. As the names of the artists of today and their creations eventually “fade in the fog of the past”, new paths, waiting patiently to be discovered, appear before us. However, the discussion of these yet unexplored creative paths will have to be the subject of a future literary work.

¹⁰³ CSERBA, 73.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁵ TOURAINE, 69.

¹⁰⁶ COTTE, 178.

¹⁰⁷ ANTAL 1983, 22.

¹⁰⁸ BENDAZZI, 7.

¹⁰⁹ MARTIN, 16.

- AGDE** > Günter Agde, *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*, Berlin 1998
- ANTAL** > Antal István, *Macskássy Gyula*, [Budapest], 1986 [kézirat / dactylography], Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest / Könyvtár / Library, ltsz. / Inv. Nr. Ké 378/7
- ANTAL 1946** > Antal Gábor, „Miért nincs magyar trükkfilm?“, In: *Moziélet*, Vol. I., Nr. 5., 1946. október 19. / 19th October
- ANTAL 1983** > Antal István, Földes Péter, In: *Pannónia Film Híradó*, 1983/15
- ALLAN** > Robin Allan, *Walt Disney and Europe*, Bloomington – Indianapolis, 1999
- ÁBEL 1983A** > Ábel Péter, Bízom a video forgalmazásában. Buda-pesti beszélgetés Jean Image-zsal, In: *Pannónia Film Híradó*, 1983/14
- ÁBEL 1983B** > Ábel Péter, Egy ember, aki a kezdet volt, In: *Pannónia Film Híradó*, Vol. III., Nr. 5., 1983. október / October
- BAJKAY** > Bajkay Éva, Aktuális Bortnyik-történetek, In: *Új Művészet*, Vol. V., Nr. 12., 1993. december / December
- BAKOS** > Bakos Katalin, Bortnyik Sándor magániskolája, a Műhely 1928–1938, In: Köves Szilvia (szerk.): *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák. 1894–1944*, Budapest, 2003
- BARKAN** > Raymond Barkan, Le Petit Poucet est le héros d'un dessin animé français en couleurs de long-métrage, In: *L'écran française*, No. 203, 1949. május 17. / 17th May
- BAZENTIN** > Bernard Malapert de Bazentin, Le film publicitaire face à son avenir. Le film d'animation entretien avec Etienne Raïk, In: *La publicité en question*, Rennes, 1964
- BÁLINT** > Bálint György, Miki és társai, In: *Plakát*, 1933, Vol. I., Nr. 2.
- BENDAZZI** > Giannalberto Bendazzi, *Peter Földes* (Painter and Film-maker 1924–1977), [gépirat a szerző tulajdonában / mimeograph in the possession of the author]
- BENDAZZI 2001** > Giannalberto Bendazzi, *Alexeieff, Itinéraire d'un Maître*, Annecy – Paris 2001
- CANEMAKER** > John Canemaker, *Before the Animation Begins*, New York, 1996
- COTTE** > Oliver Cotte, *Il était une fois le dessin animé et le cinéma d'animation*, Paris, 2001
- CRAMA** > Nico Crama, Kalman Kozelka, In: *Nieuwsbrief van de NIAf-mediatheek*, Nr. 13, 2005. december 12. / 12th December
- CSERBA** > Cserba Júlia, *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903–2005*, Budapest, 2006
- DÉLIBÁB 1931** > Bortnyik Sándor filmet csinál, In: *Délibáb*, Vol. V., Nr. 49., 1931. december 5. / 5th December
- DÉLIBÁB 1935A** > Három magyar művész elindul a világhír felé, In: *Délibáb*, Vol. IX., Nr. 22., 1935. május 25. / 25th May
- DÉLIBÁB 1935B** > Munkánk feltűnést fog kelteni az egész világon, In: *Délibáb*, Vol. IX., Nr. 31., 1935. július 27. / 27th July
- DIE REKLAME** > *Die Reklame. Zeitschrift des Deutschen Reklame-Verbandes E. V., Sonderheft: Film und Funk*, Vol. XXV., Nr. 15., 1932. szeptember 2. / 2nd September
- DILL** > Janeann Dill, Jules Engel: Film Artist a Painterly Aesthetic, In: *Animation Journal*, Vol. I., No. 2., Spring 1993
- DIZSERI** > Dizseri Eszter, *És mégis mozog. Az animáció magyar mesterei. A kezdetek*, Budapest, 2006
- DOMINIQUE** > Avzel Dominique, Zizik et la Princesse Clef de Sol font du jazz sur l'anneau de Saturne, In: *L'écran française*, No. 132, 1948. január 6. / 6th January
- ENGEL** > Jules Engel, UPA, In: *Animation – Art and Industry* (szerk. / ed.: Maureen Furniss), New Barnet, 2009
- FÉJJA** > Féjja Sándor, *Holnap nyolc éves leszek. Az egész estés filmanimációról*, Budapest, 1994
- FLEISCHER** > Fleischer Mária, *A magyar animációs film útja. Rajz-, báb-, tárgymozgatott-, kivágott síkfigu-*

rás-, árnyjáték-, stb. filmek [kézirat / dactylography], Budapest, 1969, Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, Könyvtár / Library, ltsz. / Inv. nr.: Ké 194/2

FORM UND FARBE > Aus dem Trickfilm-Atelier. Der Schule Reimann. Lehrer: W. v. Kish und K. Ratzel, In: *Form und Farbe*, 1932, Vol. XVII., Nr. 10-11.

FÜSI-SZIRTI > Füsi János – Szirti László: *A celluloid bővületében*, [Budapest], 1980 [kézirat / dactylography], Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest / Könyvtár / Library, ltsz. / Inv. Nr. Ké 376/2

GÁBOR > Gábor Gusztáv, Ki találta fel a rajzfilmet?, In: *Csongrád megyei hírlap*, Vol. XVII., Nr. 257., 1960. október 30. / 30th October

GERÉB > Geréb Anna, Vászka és a tolvaj disznók. Balázs Béla moszkvai filmkísérletei a rajzolt kép és a rajzolt hang összejátékával, In: *Ex Symposion*, 2010, Vol. XVIII., Nr. 71.

GRIMAULT > Paul Grimault, *Traits de mémoire*, Paris, 1991

HALAS > John Halas, *A rajzfilm Angliában*, é. n. / undated [magyar nyelvű kéziart a szerző egyik előadásához, a szerző tulajdonában / Hungarian written dactylography for one of Halas' lectures, in the possession of the author]

HALAS 1978 > John Halas, A magyar animáció kezdetei, In: *Közhírré tétetik*, Vol. VI., Nr. 5., 1978. szeptember / September

HALAS-WELLS > Vivien Halas – Paul Wells (szerk. / ed.): *Halas & Batchelor Cartoons. An Animated History*, London, 2006

HALÁSZ > Halász János megnyitóbeszéde a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett Bortnyik Sándor kiállítás megnyitóján / John Halas' speech at the opening of Sándor Bortnyik's exhibition at the Petőfi Museum of Literature, Budapest, 1993 [gépírat / mimeograph]

HICKMAN > Gail Morgan Hickman, *The Films of George Pal*, South Brunswick, 1977

HORVATH > Ferdinand Huszti Horvath, *Captured*, New York, 1930

JAMES > David E. James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley, 2005

JOUVANCEAU-GAUDILLERE > Pierre Jouvanceau – Christine Gaudillere, Alexeieff emlékére, In: *Pannónia Film Híradó*, 1983/11

KAUFMAN > J. B. Kaufman, The Live Wire: Margaret J. Winkler and Animation History, In: *Animation – Art and Industry* (szerk. / ed.: Maureen Furniss), New Barnet, 2009

KELEMEN > Kelemen Tibor, A magyar animációs film történetének vázlata, In: *Válogatott tanulmányok a magyar animáció történetéből* (szerk. / ed.: Matolcsy György), Budapest, 1980

KERMABON-GARNERO > *Du praxinoscope au celluloid. Un demi-siècle de cinema d'animation en France. 1892–1948* (szerk. / ed.: Jacques Kermabon – Jean-Baptiste Garnero), Paris, 2007

KRAUS > Stefan Kraus, Einführung, In: *Andor Weininger* (szerk. / ed.: Joachim M. Plotzek – Katharina Winnekes – Stefan Kraus – Ulrike Surmann), Köln, 1999

LAJTA > Lajta Andor (szerk. / ed.): *Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre*, Budapest, 1930

LEAB > Dan Leab, *Orwell Subverted. The CIA and the filming of Animal Farm*, Pennsylvania University Park, 2007

LO DUCA > Lo Duca, *Le dessin animé. Histoire, esthétique, technique*, Paris, 1948

LYNTON > Norbert Lynton, Peter Foldes, Image-maker, In: *Art International*, Vol. VII., Nr. 4., 1964. május / May

M. TÓTH > M. Tóth Géza, Jaschik Álmos, az animációsfilm-tervező, In: Prékopa Ágnes (szerk. / ed.), *Jaschik Álmos. A művész és pedagógus*, Budapest, 2002

MAGYAR FILM > *Magyar Film*, Vol. I., Nr. 1., 1939. február 18. / 18th February

MARTIN > André Martin, Le cinéma d'animation en deuil, In: *Ecran*, Vol. VI., Nr. 58., 1977. május 15. / 15th May

MOZIÉLET > Megindul a magyar rajzfilmgyártás, In: *Mozicélet*, Vol. I., Nr. 7., 1946. november 9. / 9th November

- NÉMETH** > Németh József, Néhány szó a rajzosfilmről, In: *Híd*, Vol. V., Nr. 7., 1944. április 1. / 1st April
- PÁNCZÉL** > Pánczél György, Beszélgetés Jean Image-[zs]al a magyar származású Walt Disneyvel, In: *Mozilet*, Vol. III., Nr. 7., 1948. február 13.
- POSITIF** > Enquête sur l'animation en 1963, In: *Positif, revue de cinema*, Nr. 54-55, 1963. július-augusztus / July-August
- POZSGAY** > Pozsgay József, Vendégeink voltak. «...Az animátor színpad nélkül maradt színész...», Beszélgetés David Tissával, In: *Közírártéttik, a Pannónia Film Stúdió tájékoztatója*, 1978., Vol. VI., Nr. 24.
- RAÏK** > Hommage à Étienne Raïk, In: *Tele-media revue bi-mensuelles d'informations audiovisuelles*, 1970. február 13. / 13th February
- RENOLDNER-FRISCHENGROBER** > Thomas Renoldner – Lisi Frischengruber, *Animationsfilm in Österreich*, Teil 1., 1900–1970, Wien, 2001
- ROUDEVITCH 2007A** > Michel Roudevitch, *Anthony Gross*, In: *Du praxinoscope au cellulo. Un demi-siècle de cinema d'animation en France. 1892–1948* (szerk. / ed.: Jacques Kermabon – Jean-Baptiste Garnero), Paris, 2007
- ROUDEVITCH 2007B** > Michel Roudevitch, Jean Image (Imre Hajdu), In: *Du praxinoscope au cellulo. Un demi-siècle de cinema d'animation en France. 1892–1948* (szerk. / ed.: Jacques Kermabon – Jean-Baptiste Garnero), Paris, 2007
- SÁRKÖZI** > Mátyás Sárközi, Animation Doesn't Exist Solely to Make You Laugh, In: *The Hungarian Quarterly*, Vol. XVII., No. 64., Winter 1976
- SCHIEPP-KAMPHUIS** > Ole Schepp – Fred Kamphuis, *George Pal in Holland 1934–1939*, Den Haag, 1983
- SZÍNHÁZI ÉLET 1932** > Így készül a hangos trükkfilm az európai Mikiről, Habakukról..., In: *Színházi élet*, 1932. április 1. / 1st April
- SZÍNHÁZI ÉLET 1938** > Két magyar »filmsztár« londoni karrierje, In: *Színházi élet*, Vol. XXVIII., Nr. 21., 1938. május 14. / 14th May
- STRUSKOVÁ** > Eva Strusková, Iréna & Karel Dodal. Průkopníci českého animovaného filmu, In: *Ilumina-ce*, Vol. LXIII., 2006/3
- TOURAINÉ** > Liliane Touraine, L'œuvre d'art et l'ordinateur, In: *Opus International*, Nr. 50, 1974. május / May
- VÁSÁRHELYI** > Vásárhelyi István, *Trükkfilm. Rajzfilm-árnyfilm-bábfilm*, Budapest, 1962

életrajzi adatok | biographies



Balázs Béla | Bela Balazs
szül. | born Bauer Herbert
Szeged 1884 – 1949 Budapest



Dávid Teréz | Tissa David
Kolozsvár | Cluj 1921–



Engel Gyula | Jules Engel
Budapest 1909 – 2003 Simi Valley



Földes Péter Mihály | Peter Foldes
Budapest 1924 – 1977 Párizs | Paris



Gáspár Béla | Bela Gaspar
Oravicabánya | Oravița 1898 – 1973 Beverly Hills



Grósz Dezső | Desider Gross
Budapest, 1902 – 1962 São Paulo



Hajdú Imre | Jean Emeric Image
Budapest 1911 – 1989 Párizs | Paris



Halász János | John Halas
Pesterzsébet 1912 – 1995 London



Huszti Horvath Ferdinand
szül. | born Löwenstein Nándor Mihály
Budapest, 1891 – 1973 Riverside



Kozelka Kálmán | Kalman Kozelka
Budapest 1924 – 2000 Krimpen-aan den Ijssel



Kiss Vilma | Wilma de Quiche
Szeged 1893 – 1943 Párizs | Paris



László Sándor | Alexander Laszlo
Budapest 1895 – 1970 Los Angeles



Mocsáry Ida | Ida Mocsary
Budapest 1920 – 2005 Krimpen-aan den Ijssel



Pál György | George Pal
szül. | born Marczincsák György
Cegléd 1908 – 1980 Beverly Hills



Rajk István | Étienne Raïk
Baja 1904 – 1976 Párizs | Paris



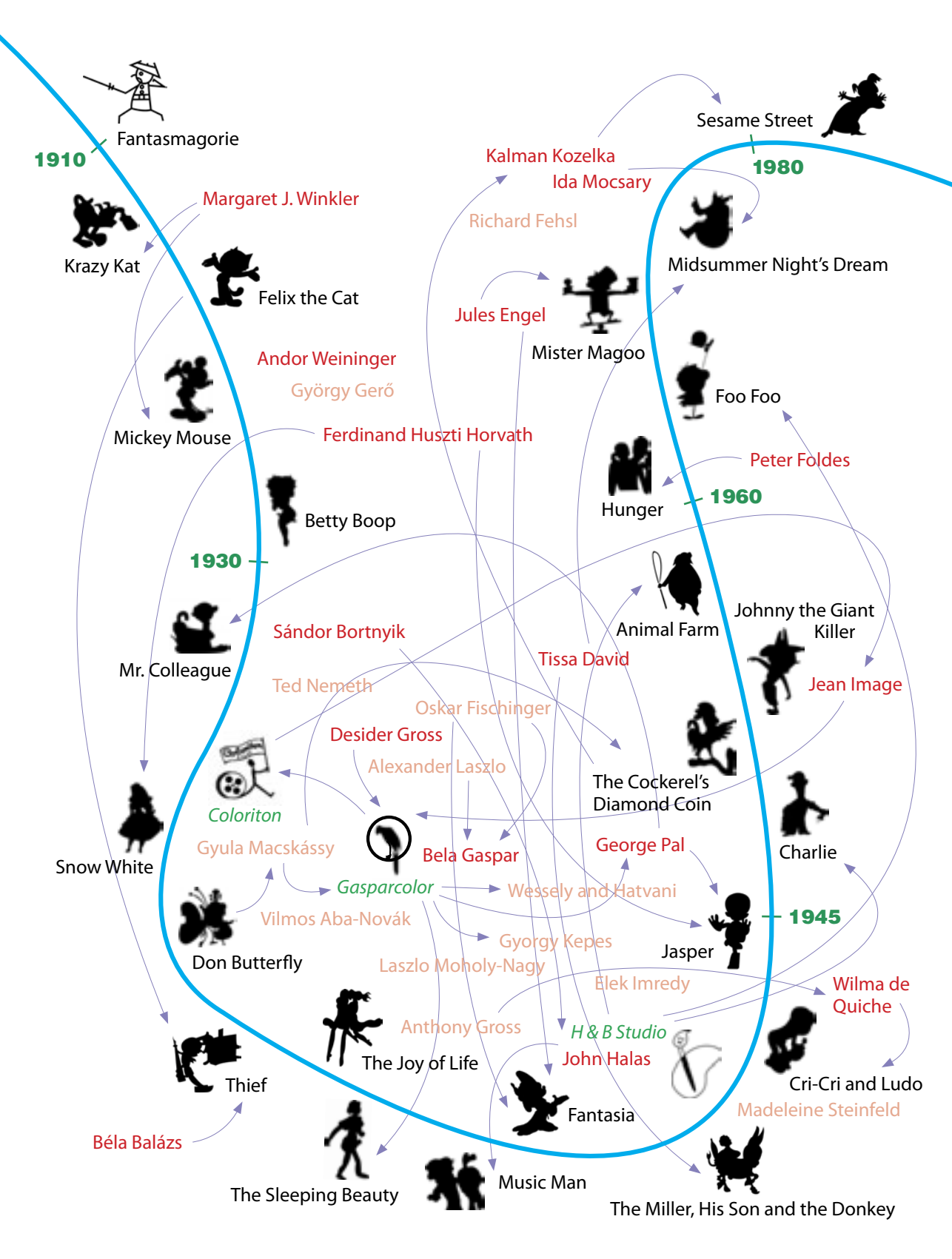
Winkler Margit | Margaret J. Winkler
Budapest, 1895 – 1990 Jersey City

*A szövegben említett további, az animációs filmmel külföldön kísérletező magyar művészek:
Hungarian born artists mentioned in the essay who were active in animated film abroad:*

Meitner László | Laszlo Meitner (Ráckeve 1900 – 1960 Rio de Janeiro)
Kepes György | Gyorgy Kepes (Selyp 1906 – 2001 Cambridge, Mass.)
Martyn Ferenc | Ferenc Martyn (Kaposvár 1899 – 1986 Pécs)
Moholy-Nagy László | Laszlo Moholy-Nagy (Bácsborsód 1895 – 1946 Chicago)
Perényi Lenke | Madeleine Steinfeld (Budapest 1892 – 1970 San Diego)
Tóth Imre | Amerigo Tot (Fehérvárcsurgó 1909 – 1984 Róma | Rome)
Weininger Andor | Andor Weininger (Karancs | Karanac 1899 – 1986 New York)

*Közvetett hazai gyökerekkel vagy kapcsolatokkal rendelkező animátorok:
Animated film makers with Hungarian origin or with other ties to Hungary:*

Richard Fehsl (Mosonmagyaróvár 1937 –)
Oskar Fischinger (Gelnhausen 1900 – 1967 Los Angeles)
Anthony Gross (Dulwich 1905 – 1984 Le Boulvé)
Ted Nemeth (New York 1911 – 1984 Long Island)
Wessely és Hatvani | Wessely and Hatvani (? – ?)





ISBN 978-963-08-1576-5



Az Európai Unió Tanácsának Magyar Elnöksége



2011.hu



www.eu2011.hu/kultura

Kiemelt támogatók:

