



BARÁTH KATALIN

Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Aetas 38. évf. 2023. 3. szám, 192–195.

ISSN 0237-7934

DOI 10.14232/aetas.2023.3.192-195

www.aetas.hu

A mozgó képek forradalma

*Füzi Izabella: A vurstlitól a moziig.
A magyar vizuális tömegkultúra
kibontakozása (1896–1914). Apertúra
Könyvek – Pompeji, Szeged, 2022.
285 oldal*

Budapest Főváros Levéltárában őriznek egy barna fedőlapú, öles könyvet, amelynek címlapján ez áll: „Rendőrség által beszedett helyi díjak nyilvántartó II. könyve”. A fondjegyzék szerint időrendben ez az első „vigalmi adó” cím alatt fennmaradt nyilvántartás (pontosabban: „Nyilvános színi előadások, mutatványok és táncvigalmak utáni, rendőrség által beszedett helyi díjak nyilvántartó könyve”, 1899–1903),¹ amit az évek előre haladtával egyre több és egyre ölesebb kötet követett az irattári polcokon. A fővárosi adóhatóság szorgalma tehát nem lankadt, amikor a szórakoztatás ágenseitől kellett bevasalni a járulékokat. A könyv kézbevételel súlyos bizonyosságot szerezhettünk arról is, hogy a szórakozás alkalmi kilóban mérhetően is tömegesedtek, egyszersmind hatékony harci arzenálra teszünk szert a legvilágosabb és legelszigeteltébb levéltári asztalokért folyó eternális küzdelemben.

A vigalmak adóját 1899 és 1903 között számon tartó könyvben a 33. oldalig kell lapoznunk, míg az első „mozgó képek” bejegyzést megtaláljuk egy bizonyos Hein Samu neve mellett, aki a Kerepesi út 82. alatt űzte a szórakoztatóipart (többek között tamburazenét is szolgáltatott), és aki 40 korona adó

ellenében 1900. január 11-től február 9-ig mulattatott mozgóképekkel. Az öt esztendő adóköteles budapesti vigalmait fősorakoztató nyilvántartás azt sugallja, hogy a századforduló szórakoztatását nem a mozgó- vagy állóképes vállalkozások uralták, habár a klasszikusabb vurstliszámok (az „óriásfiú” vagy a „szakállas jósnő”), a nyilvános zene-szolgáltatás és az orfeumi („chantan”) események közé be-beékelődtek a vizualitásra alapozó mutatványok. (Igaz, a látvány, a megmutatás a szolgáltatások jelentős hányadának volt lényege, hiszen mi másért állítanánk ki egy óriást, ha nem azért, hogy megbámulják.) A nyilvántartásban a „mozgó kép” előtt-után felbukkannak például a panorámák („Bem és Petőfi”), a „sugárképek”, „ködfátyolképek”. A vigalmi adó könyve ugyanakkor megerősíti azt a „köztudomás”-t, hogy a mozi eleinte zökkenőmentesen simult bele a szakállas jósnők és kerékpáros körhinták szórakoztatóipari környezetébe.

A vurstlira háramló kortárs és utókori ítéletet, az alantasság bélyegét ilyen módon az első mozgóképes alkotások, kísérletek, hibridek is magukon viselik – és ez az a pont, ahol Füzi Izabella határozottan belemetsz a hagyományosan fejlődésívű filmtörténeti elbeszélések fonalába, jelezve, hogy ezúttal egy másféle történettel fogja megismertetni az olvasót. A *vurstlitól a moziig* bevallottan az úgynevezett revizionista avagy új filmtörténet iskolájának könyvtárát gyarapítja, ami

¹ Nyilvános színi előadások, mutatványok és táncvigalmak utáni, rendőrség által beszedett helyi díjak nyilvántartó könyve, 1899–1903.

Budapest Főváros Levéltára BFL IV.1413. mm. 265. kötet.

leegyszerűsítve annyit tesz, hogy nem az első világháború után dominánssá lett történetmondó (narratív) mozgókép bicebócskódó felmenőinek históriáját olvassa ki a mozi intézményesülésével záruló két évtized jelenségeiből. „A korai mozi kutatása és a vizuális nyilvánosság” című (második) bevezetésben Füzi összefoglalja azt a jó néhány tematikus ösvényt, amelyeken az új filmtörténet követője elindulhat. (75. old.) Mire a kötet utolsó lapjaihoz érünk, az a benyomásunk alakul ki, hogy Füzi nyolc fejezeten át tartó filmtörténeti sétáján többé-kevésbé minden ilyen ösvényt útba ejtett, tanúságot téve arról, hogy ha (a történetészi gyakorlatban nem ritka módon) egy adott időszakban nem csak a később uralkodóvá, tipikussá lett jelenség belemegítő fázisát ismerjük föl, akkor vizsgálódásaink dúsabb termést hozhatnak, és nem pusztán a filmtörténet vagy filmesztétika javára.

A magam részéről különösen ígéretesnek találok azt a megközelítést, amely „az érzékelés és észlelés megváltozott kulturális feltételei”, a 19. századi modernitás érzékekre vonatkozó fejleményei, a vizuális nyilvánosság születése felől közelít a mozgókép korai alkalmazásmódjaihoz. Az egymás után szokatlan sebességgel pergő képeknek, a mozgás megörökítésének és ismételhetőségének új tapasztalata, „az érzéki lehengetés”, összességében „az attrakció mozija” az a történeti fejlemény, amit a mozi hajnalával közvetlenül foglalkozó fejezetek kiváltképpen vizsgálnak. A másik fő tematikus csomópontot pedig azoknak a diskurzus(ok)nak a föl-tárásával és aprólékos elemzésével azonosíthatjuk, amelyek ezt az új vizuális mutatványt tárgyalták.

A fentiekből remélhetőleg kiderült, hogy *A vurstlitól a moziig* nem a hagyományos történeti monográfia műfajának egy újabb példánya, tehát ne várjuk tőle a címben feltüntetett filmtörténeti korszak krónikaszerű, kronologikus összefoglalóját. Annak ellenére sem, hogy az áttekintő(bb), programadó(bb) fejezetekből azért kirajzolódik egy efféle történeti vázlat is, köszönhetően nem utolsó-

szorban annak, hogy a szerző könyvtárnyi elméleti és történeti szakirodalomból, valamint egykorú sajtótermékből kinyert tekintélyes mennyiségű információ megmozgatásával tör maga is a megbámulandó mutatványos babérjaira. Ezzel látszólagos ellentétben az is nyilvánvaló, hogy kérdéseire választ nem elsősorban a szintézisalkotás, hanem a szorosabb olvasás útján kíván (szeret?, szokott?) találni, leginkább a 19. század technológiai újdonságai közé frissen beékelődő kinematográfia ma többnyire ismeretlen alkalmazásait, a kor média-kiméráit körüljárva. Nagyítójával szívesen hajol egy-egy különleges filmszalag (például a nemzeti identitás építését célzó ünnepi felvonulások ritka felvételei vagy az 1912-es vérvörös csütörtök néhány képkockája) fölé, vizsgál kimerítően a nézői tapasztalatot rímbe öntő moziverseket vagy intermediális gyakorlatokat. (Leginkább a kinemaszkeccseket, azaz a színházi előadással elegyített mozgókép mulattató célzattal született műveit.) Ezek az egyszerre kontextusba helyező és minuciózusan (sorról sorra, képkockáról képkockára) elemző fejezetek a tömegmédiátörténetével foglalkozó kutató gyakorlatában nem csupán közvetlen tanulságaik miatt hasznosulhatnak, hanem azért is, mert példát mutatnak arra, miféle leleménnyel lehet válaszokat kicsikarni a legkülönfélébb, első pillantásra nem túl informatív szövegekből abban az esetben, ha az elsődleges forrásoknak (azaz a mozgóképeknek) csupán a töredéke élte túl a huszadik századot, és ez a töredék sem hozzáférhető teljes egészében.

Habár az emlegetett tömegmédiátörténet számára a könyvnek a tárgyalt időszak mozgóképre vonatkozó, valamint az utókorban művelt historiográfia paradigmaváltásait kellő alapossággal, sőt hiánypótló jelleggel összefoglaló és ismertető fejezetei (*A korai mozi kutatása és a vizuális nyilvánosság* [74–84. old.], *A korai mozi nyilvánossága és a mozgókép kulturális megítélése* [166–192. old.], *A film megjelenésének intézményi feltételei és következményei* [244–274. old.]) látszanak legfontosabbnak és valóban erő-

sen ajánlottak is, egy olyan elemzést is külön kiemelnék, amely a szerző által „intermediális gyakorlatok”-nak nevezett jelenségek körébe utalható. A bohózat, amelynek Füzi egy teljes fejezetet szentelt, a *Mozgó fényképek* címet viselte, és a német eredetiből (1897) a mozgókép hazai bemutatkozása után mindössze két évvel (1898) már a Víg-színház repertoárját gazdagította. A rákövetkező évtizedben szerte a magyar színpadokon fényes sikereket arató színdarab a szárnyait bontogató mozgóképiparral beoltott szórakoztató színház egyik hibridje volt, amelynek tüzetes vizsgálata jóval több tanulsággal kecsegtet egy elfelejtett századfordulós attrakció pusztá fölelevenítésénél. Füzi biztos kézzel hánt le újabb és újabb olyan rétegeket a darabról, „amelynek érdeme, hogy a mozivetítések kezdete után pár évvel zavarba ejtően komplex módon állítja elénk azokat a problémákat, melyek azóta is relevánsak”. Azaz hogy a mozgókép miként változtatja meg a vizuális nyilvánosságot, és a korabeli közönség miként reflektál(hatott) „a mediatisált képmás” nyilvános megjelenésére. (141–142. old.)

A bohózat egy sorozatos leleplezés poénjára építő (meta)történet, amelynek női szereplői egy mozilátogatás során szembesülnek a férji hűtlenséggel. A színdarabbéli moziban másorra tűzött élet(mozgó)képek kockáin ugyanis ráismernek férjeikre, amint azok egy idegen hölgynek teszik a szépet. A családi botrányt okozó filmet betiltani, megvásárolni igyekvő férj problémája fölveti a képmás szerzőiségének kérdését, és megmutatja az erre adott korabeli válaszokat csakúgy, mint a hamar riválisokká váló színház és mozi eltérő, itt kölcsönhatásba lépő működés módjait, de a privát és a publikus nyilvánosság határainak képlékenységét is, nem beszélve a mozilátogatás és mozgóképnézés aktusának színre viteléről, egyben megörökítéséről vagy a filmre vitel egykorú

gyakorlatának szemléltetéséről. A *Mozgó fényképek* sokoldalú bemutatása ékesen példázza *A vurstlitől a moziig* szerzőjének elemzési készségeit, egyszersmind azt, miként tehetünk szert tudásra közvetett forrásokból az új szórakozási formához éppen csak hozzáédesedő tömeg reakcióiról. (Tudható, hogy „a” tömeg és „a” társadalom hozzáférhetősége mind a tömegkultúra, mind a társadalom történetének bűvárlását megnehezítő akut probléma.)

Hasonlóan virtuóz viviszekcióra mutat példát a kötet első két fejezete is, amelyekről eddig nem ejtettem szót – nem véletlenül. Igaz, e két elemzés (a milleniumi kiállítás és Ős-Budavára látványosságainak sokrétű összevetése, majd „az első vizuális tömegmédiaként számon tartott” panoráma, azon belül *A magyarok bejövetele* olvasatainak feltárása) korántsem idegen elem a mozgókép kultúrtörténeti genealógiáját is érdeklődésére méltató új filmtörténet témakészletében, és illik a kötet talán leginkább újszerű, leginkább hangsúlyozott ajánlatához is, miszerint „a korai mozgóképet a korabeli vizuális kultúra technikáival és tömegszórakoztatási formáival összefüggésben érdemes vizsgálni”. (5. old., kiemelés az eredetiben). Elképzelhető azonban, hogy az emlegetett vizuális kultúra mozgóképen inneni és túli rokon médiumainak sorába továbbiakat fölve kevésbé tűnne az első fejezetben tárgyalt látványosságok kiválasztása némileg ötletszerűnek. Meglehet, csak a (vizuális kultúra kutatóinak ízléséhez képest) merev történetészi beidegződésekből támadhat az ötletünk, hogy e „rokonattrakciók” vizsgálata külön kötetet is megtölthetne. A mozgóképre koncentrálo nyolc fejezettel szervesebb egységet alkotna a szerzőnek a könyvből (számomra meglepő módon) kimaradt mozi-történeti alapvetése.² Az utóbbinak azért is volna jó helye a mozgóképes fejezetek mellett, mert direkt módon számol azzal a jelen-

² Füzi Izabella: *Néző és közönség – Mozi-történeti vázlat*. Apertúra, 2018. tavasz. <https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.6>.

ben zajló, forradalminak is nevezhető folyamattal, amely újfent többszörözi a médium funkcióit, formáit és formátumait – éppen olyan filmes kavalkádot, sokarcúságot megalósítva, mint amilyen a mozgóképek hajnala volt. Ez a körülmény nemcsak Füzi munkájának aktualitását biztosítja, hanem azt is, hogy a mozgóképek száz évvel ezelőtti képlékenységére, sokrétűségére nyitottá válik a 21. századi néző/alkotó értelmezői horizontja.

Végezetül, ami a kulcsint illeti: a sor végi elválasztás és a sorközök egységessége terén elvértve tapasztalható malőrök (például 171. old.) javításán túl megfontolandó volna a

visszatérés a bekezdések megszokott elkülönítési (behúzásos) módjához, mert a valamivel szélesebb sorköz ilyen célú alkalmazása a hagyományos elrendezéshez képest – tapasztalatom szerint – kevésbé könnyíti meg az olvasást és szövegbéli tájékozódást. Ugyanakkor a bőséges, nem ritkán színesben mellékelt képanyag jócskán kárpótolja az olvasót a jelzett apró problémákért. Nem beszélve a tartalomról, amelynek mélyvizében elmerülni (avagy a kötet frazeológiájához híven: „immerzíven” kalandozni) mind a vizuális, mind a tömegkultúra történetét kutatóknak félniük nem kell, sőt erősen javallt.