

Kovács Krisztina írása

recenzió

FÜZI Izabella. *A vurstlitól a moziig: A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*. Apertúra könyvek 8. Szeged: Pompeji Kiadó, 2022. 288 l.

Füzi Izabella könyve deklarált szándéka szerint is hiánypótló monografikus feldolgozása a magyar vizuális kultúra születésének. Ezt a célt a szerző kötetének második egységében (*Vizuális nyilvánosság és a korai mozgókép*), még pontosabban annak bevezető fejezetében (*A korai mozi kutatása és a vizuális nyilvánosság*) meg is indokolja, amikor így fogalmaz: „Magyar Bálint monográfiája az 1896 és 1901 közötti időszakot 13 oldalban tárgyalja, Kőhádi Zsolt könyve nyolc és fél oldalt szánt ennek a korai időszaknak, és ebbe beletartozik a társadalmi, történelmi kontextus vázlatos áttekintése is.” (76)

Valóban, az idézett két kiváló szakkönyv volt eddig a korszak vizuális kultúrája iránt érdeklődő olvasók megkerülhetetlen tájékozódási pontja. Igaz az is, hogy Magyar és Kőhádi munkái társadalom- és intézménytörténeti szempontból is körbejárták a több vonásában (pl. sajtótörténet, a korabeli populáris kultúra működési mechanizmusai) máig hiányos kutatótságu időszak főbb jellemzőit.

Füzi most megjelent munkája érzékeli a források sokoldalú, kézikönyvszerű, összegző feldolgozását máig sok területen nélkülöző időszak kutatásának problémáit, és nagy erudícióval, valóban sokrétű tájékozódásról tanúbizonyságot téve kísérli meg szakkönyv formájába önteni témába vágó vizsgálódásainak eredményeit. Nemcsak az *Előszóból* látható, a szakirodalmi listát böngészve is egyértelmű, hogy bő tíz év (ha nem több) ez irányú forrásfeltárásának eredményeit szintetizálja itt a magyar némafilm ismert szakértője. Magyar és Kőhádi összefoglalóinak igazodási, ha jól értem, meghaladási pontként való értelmezése okán azonban a szóban forgó kötet témafelvetései és hangsúlyai mellett érdemes elidőzni egy kicsit. A legizgalmasabb kérdés ugyanis, honnan is indítja Füzi a magyar vizuális kultúra vizsgálatát. A *Kiállítási komplexum és a panoráma* című első egység két csomóponttól, a millenniumi ünneppsorozat építészeti megoldásai és a panorámaelrendezésű látványosságok, jelesül a 19. századi nagyvárosi tömeg vizuális ingereit elsősorban kielégíteni vágyó körképek felől kezdi ezt a genealogikus sort. Ez viszont számos lehetőséget felvet: a Füzi által is hivatkozott szakmunkák, például Kolta Magdolna monografikus igényű írásai a modern nagyvárosi fotóművészet előszobájaként tekintenek a panorámaképekre, körképekre. Lénárt Tamás úgyszintén citált szövegei pedig irodalom (lásd ködképek) és fotográfia szoros összekapcsolódását vizsgálják. Mindegyik elképzelés summázata, hogy a modern nagyváros mint fizikai és kulturális tér maga is a teatralitás locusa, amely természeténél fogva egyesíti önnön funkcionalitását és művészeti tér-természetét (lásd Hausmann báró Párizs-konceptióját). A városi tér tehát struktúráként is úgy rendeződik el, hogy felhívja lakójában, kószálójában, „gyarmatosítójában”, szemléltetőjében megörökítésének vágyát. És innen, a Füzi monográfiája által is kötelelesszerűen lajstromozott benthami–foucault-i (tudjuk, a kettő nem teljesen ugyanaz, finom különbségeiket ez a könyv is alaposan tisztázza) modelltől jutunk el a kulcsszavakig. Panopticon, panoptikum: ha a 19. századi szépirodalom számos példája között kutatunk, nemcsak az *Elvesztett illúziók* (*Illusions perdues, 1837–1843*) hőse, Lucien „Panorama-színházban” tett látogatására, hanem a jelenetsor vizuális megoldásaira, e témához kapcsolódására is érdemes gondolni. Arról nem is beszélve, ismerhetjük például Saly Noémi fontos összefoglalóiból, hogy

az 1880-as évek Budapestjén, a József körút és Stáció utca sarkán éppen Panopticum névre kereszteltek el egy zenés kávéházat, célozva ezzel valószínűleg az intézményt látogató közönség látásra és láttatásra, a mimézisek és tükrözések játékára épülő életformájára, a kávéházi tér elrendezése által is garantált megfigyelői pozíciójára.^[1]

Néhány, a világirodalomból és a kultúrtörténetből kiragadott példám csupán annak érzékeltetésére szolgál, hogy a látványra épülő műfajok kutatásában hierarchia vagy szimbiózis kérdéseit kell elsősorban tisztázni annak, aki a téma elemzésébe belefog. Füzi Izabella monográfiája határozott állásfoglalást tesz, amikor leszármazási sor elemeiként tekintve a különböző művészeti ágakra, így lát rá a magyar mozgókép születésére. Eközben persze számot vet azazal, hogy a probléma bonyolultságát, a vizualitásra épülő zsánerek egymásra hatását is érzékeltetnie kell. Rendszerében alapos sajtótörténeti valamint köz- és politikátörténeti szempontok figyelembe vétele mellett azonban mégis elsősorban filmelméleti, teoretikus, esztétikai beágyazottságúak még munkájának historikus fejezetei is. Így, bár hiánylistát gyártani ilyen nagy mennyiségű szakirodalommal dolgozó munka esetében talán nem ildomos, mégis úgy tűnik, éppen bevezető egységeiben jut kevesebb fókusz választott tárgya történeti és interdiszciplináris beágyazottságának körüljárására. A millenniumi építészet részletes tipológiai elemzésekor a néprajzi szakirodalom további tételeinek bevonása is lehetséges lenne. Eszünkbe juthat többek között Bátky Zsigmond *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére* című 1906-os munkája, amelyben Jankó János skanzenekre vonatkozó elképzeléseit összefoglaló szintézisek is szerepelnek, s nem mellesleg a néprajzi gyűjtemények létrehozásának, állományvédelmének, néprajzi kiállítások rendezésének sok szempontból máig sem elavult és azóta is alkalmazott rendszere tárul elénk. Bátky „jegyzete” sok tekintetben, például a Füzi által vázolt „eredeti, ősi” újrateremtése, a historizáló múlt újraélése (60) mint a vizuális kultúra kezdete ürügyén is tartalmaz hasznosítható aspektusokat.

Hasonló a helyzet a Feszty-körképet és a Munkácsy *Honfoglalását* tárgyaló *A panoráma kiállítási apparátusa és A magyarok bejövetele (1894)* című fejezet esetében is. Ez az egység a kötet célkitűzése szerint ugyancsak filmtörténeti és -elméleti szempontokat hivatott vizsgálni, ám a választott két műalkotás elemzéséből nem kihagyhatók az itt részben, de talán nem kellő mélységükben tárgyalt archeológiai aspektusok sem. A magyar honfoglaláskor kutatása a benepusztai lelettel, „Bene vitéz” magányos lovassírjának 1834-es megtalálásával kezdődik. A sírról először publikáló Jankovich Miklós közlése címét és szövegét tekintve maga is egy romantikus elbeszélés retorikai fordulataival él. (JANKOVICH Miklós, „Egy magyar hősnek, – hihetőleg Bene vitéznek, – ki még a’ tizedik század’ elején, Solt fejedelemmel, I. Berengár császárnak diadalmas védelmében Olaszországban jelen volt, újdonna felfedezett tetemeiről, ’s öltözetének ékességeiről”, *A’ Magyar Tudós Társaság’ Évkönyvei* 2 (1835): 281–296.) Bár Jankovich leletleírásnak néhány megállapítását a kutatás meghaladta, következtetései egy része ma is helytálló. Ám ennél számunkra most lényegesebb, hogy a nála is olvasható romantizáló narratíva később alapvetően határozta meg a 19. század honfoglalásról szóló elképzeléseit, így a vizuális ábrázolások vízióit is. Ha már itt tartunk, ez alapján kérdéseket vet fel, hogy a két, valóban legismertebb honfoglalás kori témájú festmény mellett miért nem kap helyet bővebben a többi, Füzi szempontjai alapján is vizsgálható alkotás. Köztük például Székely Bertalan *Vérszerződés* című freskója, amely ugyan nem a bejövetel pillanatát örökíti meg, ám elhíresült filmes feldolgozása is van. Székely életmód-történeti szempontból is ahistorikus kompozícióját „lopja el” Koltay Gábor méltán hírhedt filmje, a *Honfoglalás*. A millicentenáriumra készített mozi éppen ezzel a fegyver- és viselettörténeti tévedésekre épülő 19. századi történelemszemlélettel azonosul, amikor egy jelenetében, a *Vérszerződés* kompozícióját „koppintva”, Franco Nero és a hét vezér a nagyszentmiklósi kincs egyik (avar) bikafejes

csészéjébe csorgatja a vérét. E témában Langó Péter régész *Turulok és Árpádok* című kötetének vonatkozó részeiből is meríthetne a most megjelent filmtörténeti szakmunka.^[2]

Füzi monográfiája a skanzenek, kiállítások, panorámaképek rendszerének látvány-szemiotikai elemzésén keresztül végül eljut valódi tárgyához, a korai mozi és a nyilvánosság kutatásához. Itt már otthonos terepen mozogva, koncepciózusan elegyíti a film- és technikatörténeti szempontokat a korabeli vizuális nyilvánosság felvevőpiacának, intézményhálózatának kutatási eredményeivel. Az e részekben mozgósított szempontok pedig valóban alapművé, haszonnal forgatható kézikönyvvé teszik munkáját, amely a téma máig tisztázatlan kérdéseivel, feltáratlan vakfoltjaival is bátran számot vet. A városfotók tipológiájának felvázolása során fontos következtetéseket olvashatunk az *Utcafépek: a nagyvárosi nyilvános tér fotón és mozgóképen* című fejezetben. Helytálló, és a korábbi fotótörténeti, -elméleti kutatásokban is reflektált tények argumentálódnak itt. Idézve egyet ezek közül: „Az Eugène Atget, Alfred Stieglitz, Brassai, André Kertész és mások nevével fémjelzett, a nagyváros hétköznapi életének pillanatait megjelenítő utcafotók szinte teljesen hiányoznak a magyar köztéri fotográfiából a századfordulón.” (122) Klösz György millennium környéki fotográfiái, tudhatjuk ezt már Kiss Noémi és Lénárt Tamás Füzi által hivatkozott írásaiból is, valóban az ember hiányával, „üres helyével”, kereten túlrá vagy a kivágatok határaitól kerülésével tűnnek ki. Bár Füzi összefoglalója bőven idéz Gyáni Gábortól, a nagyváros szociokulturális tereinek vizsgálata kapcsán talán legtöbbet említett magyar történész egy, a témához (ti. Klösz fotográfiáihoz) kapcsolódó fontos tanulmánya mégis kimarad ebből a felsorolásból.^[3]

Remek felvetés viszont Bach Melitta és Lackó Mihály *Leskelődők* című kiadványának szóba hozása, amely valóban, ahogy a monográfus írja, „a Klösz köztéri fotóin megbúvó alakok, figurális részletek sokszínűségét” felmutatni hivatott vállalkozás volt. (124) Ehhez érdemes lenne azt is hozzátenni, hogy Bach és Lackó invenciózus kötete az emblematikus fotográfus képeit és ismert századfordulós szépirodalmi szövegeket montázsolt össze, regényesítette az így szervesülő elemeket egy szerelmi négyszög és egy nyomozás történetévé. Tette mindezt úgy, hogy ismert kompozíciók kevésbé fontos részleteit nagyította, fókuszálta. Az 1990-es „album” felütése beszédes gesztussal idézi meg például Le Sage *A sánta ördög (Le Diable boiteux, 1707)* és az általa indított hagyományba illő számtalan 19. századi regény, köztük például *A párizsi Notre-Dame (Notre-Dame de Paris, 1831)* kezdőpontját, a magaslatról láttatott város birtoklásának vágyát, amely végül mégiscsak az uralhatatlanság tapasztalatát nyújtja a szemlélőnek. Bach és Lackó könyvének prologusa Bródy Sándor és Kaffka Margit soraiból összeálló mixtúrájának e részletei épp Bródytól származnak, de a hasonló példák száma természetesen bővíthető: „Úgy érzem magam ilyenkor, mintha csakugyan a város fölött volnék, egy fogadatlan bakter, akinek azonban semmi hatalma nincs, csak nézi, nézi, mit csinálnak ott alant.”^[4] A híres nagyvárosi utcafotók közül a Füzi által is sokszor említett Eugène Atget híres *Père-Lachaise* szériájának egyik darabja (*Père-Lachaise, 1882* körül) szintén ezt a szituációt jeleníti meg, ahogy a *Leskelődők* fényképanyagát adó Klösz-fotók közül is számos alkalommal majd ezt a beállítást.

A monográfia hatodik fejezetében (*Mozgó fényképek [1898]: a mozgókép nyilvános hatásának a megvitatása*) egy német darab magyar változata (*Mozgó fényképek*) elemzése kapcsán újfent hierarchia és szimbiózis kérdései kerülnek terítékre. Blumenthal és Kadelburg színművét Heltai Jenő fordításában a nem sokkal azelőtt alapított Vígszínház játssza, több változatban és felújításban, éveken keresztül. A budapesti polgári közönség első számú teátruma a két világháború közötti populáris kultúra meghatározó színtere. Darabválasztásairól, játéktípusáról az e nézősereg kulturális tájékozódását szolgáló orgánumban (*Nyugat, Színházi Élet*) is rendszeresen cikkeznek. A *Nyugat* már első számában olyan esszét közöl, amely a színház

műsorpolitikáját bírálja, magyar repertoárjának gyengeségeire hívja fel a figyelmet.^[5] Ami viszont az aprólékosan kidolgozott, recepció- és színháztörténeti nívumokat közlő egység fő tétje, ahogy ezt Füzi többször hangsúlyozza is, az a mozival versengő színház „új médiumot integrálni” vágyó törekvése. (142) Ez, ha ismét visszakanyarodunk ahhoz az adathoz, hogy a századfordulón a mozi még nem is akart, nem is tudott elkülönülni a színháztól, ha meggondoljuk, hogy a korai némafilmek, 1917-ig legalábbis még főként úgy mutatták be a szereplőket, hogy kvázi színpadi körülmények között hívták fel a figyelmet az elbeszélés aktusára, az egymástól való elszakadás fázisainak detektálását még inkább hangsúlyos körülménnyé teszi. Itt talán nem árt még egy apró kiegészítést tenni, és a Vígszínház legendás igazgatója, Ditrói Mór e fejezetben szóba kerülő munkássága kapcsán a legfrissebb összefoglalóra felhívni a monográfus figyelmét. Fesztbaum Béla kitűnő könyve ugyanis bőséggel tárgyalja a direktor nevéhez fűződő tematikus és a színészi játékstílust, dikciót érintő arculatváltást.^[6] Mindez pedig e sokat emlegetett leválási folyamat fontosságát is segít jobban megérteni.

Füzi Izabella munkájának karakteres és fegyelmezett törekvése a monográfia műfaji jegyeinek való megfelelés vágya. E cél érdekében a szerző korábbi, témába illő tanulmányait^[7] is újragondolja, és semmiképpen sem változatlan formájukban közli azokat. Előbbi eredményeit mértéktartóan summázza, utóbbit kibővíti, vélhetően az egységes szerkezet, koherens elemzés ideájának szolgálatába állítva vizsgálódásainak minden korábbi fázisát. A történeti, esztétikai, recepciótörténeti, intézményesülési kérdéseket egyaránt körbejáró kötet olvasása során vég-eredményben mégis elsősorban a korabeli, mára kuriózumként, filmtörténeti csemegeként létező, a felejtés és a kulturális emlékezet határán egzisztáló filmek aprólékos (montázs)technikai, dramaturgiai elemzése maradtak meg újdonságokkal szolgáló, fontos eredményként.

Summary

Izabella Füzi's book is a much-needed monographic treatment of the birth of Hungarian visual culture. Füzi's monograph firmly sets out her approach by considering the birth of the Hungarian motion picture in terms of looking at elements in a lineage. At the same time, it also wants to demonstrate the complexity and interaction of genres based on visuality. In addition to exploring aspects of press history and public and political history, the historical chapters of her book are also embedded in film theory, film history, and aesthetics. Overall, the book is a thorough elaboration of the history of the development of Hungarian motion picture culture.

Share this:

- [Email](#)
- [Facebook](#)
- [Twitter](#)
- [Print](#)
-

Jegyzetek

Jegyzetek

^{↑1} SALY Noémi, *Törzskávéházamból zenés kávéházba: Séta a budapesti körutakon* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 72.

- ↑² LANGÓ Péter, *Turulok és Árpádok: Nemzeti emlékezet és a koratörténeti emlékek* (Budapest: Typotex Kiadó, 2017), 162–178.
- ↑³ GYÁNI Gábor, „Budapest »tapasztalat története«, *Tanulmányok Budapest Múltjából* 31 (2003): 333–361.
- ↑⁴ BACH Melitta és LACKÓ Mihály, *Leskelődők* (Budapest: Corvina Kiadó, 1990), 5.
- ↑⁵ BRÓDY Miksa, „A Vígszínház”, *Nyugat* 1 (1908) 1:51–52.
- ↑⁶ FESZTBAUM Béla, *Aki Budapestet mulattatja, de Kolozsvárról álmodik...: Ditrói Mór színházi életrajza* (Budapest: Corvina Kiadó, 2017).
- Pl. „Babits és a korai (magyar) mozi”, *Apertúra*, 2016. tél, hozzáférés: 2022.08.05, <https://www.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/>; „»Filmet írni: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei«, *Apertúra*, 2020. tél, hozzáférés: 2022.08.05, <https://www.apertura.hu/2020/tel/fuzi-filmet-irni-karinthy-es-molnar-ferenckinemaszkeccsei/>.

Tartalom [+]

Tags: [intermedialitás](#), [korai magyar mozi](#), [századforduló](#), [vizuális kultúra](#)

Tagged [intermedialitás](#), [korai magyar mozi](#), [századforduló](#), [vizuális kultúra](#)