

A látvány(osság) játéka*i* és a tekintet uralma^{*}

Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*

Az utóbbi években az európai kultúratudományi kutatások egyre nagyobb figyelmet fordítanak a kortárs vizuális kultúra (elő)történeteinek feltárására, különös tekintettel a tizenkilencedik század optikai médiumainak és vizuális technológiáinak, valamint a modernitás szubjektumalakzatainak és társadalomtörténeteinek összefüggéseire. Az időszak kiemelt szerepét indokolja, hogy az 1800-as évek során az európai társadalmakban a vizualitás térnyerése, az új képalkotó eljárások, a vizuális objektumok, illetve az új mediális élmények mind hozzájárultak az úgynevezett szkópikus rezsim kialakulásához. Habár a Routledge kiadásában 1998-ban megjelent *The Visual Culture Reader*, valamint különösen a 2004-es *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* című gyűjteményes kötetek már kijelölték a vizsgálódás irányait,¹ azok az interdiszciplináris alapkutatások, melyek többek között a médiaelmélet, a színház-, film- és irodalomtudomány, valamint a művészet- és kultúrtörténet eredményeire építenek, csak az elmúlt időszakban váltak megismerhetővé, például a University of Exeter, Warwick, Massachusetts, Antwerpen vagy a UCLA intézményi égiszei alatt. Ezek a művészetfilológiai és médiaarcheológiai szempontból orientált kutatások, melyek egyelőre főként nyugat-európai és észak-amerikai fókuszú esettanulmányokat vizsgálnak, megkérdőjelezik a narratív film egyeduralmának története alá rendelt evolúciós elbeszéléseket, és megkísérlik felderíteni a korai vizuális technológiák performativitását, immerzív jellegét, populáris kultúrához való viszonyát, társadalmi szerepalakító funkcióit és észlelési-érzékelési konvenciókra gyakorolt hatásait.

Ebbe a sorba illeszkedik Füzi Izabella *A vurstlitól a moziig* címet viselő, innovatív tematikus monográfiája, amely a hosszú tizenkilencedik század² utolsó időszakában,

* A szöveg megírását a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, valamint az ÚNKP Bolyai+ Felsőoktatási Fialat Oktatói, Kutatói Ösztöndíj támogatta.

¹ *The Visual Culture Reader*, szerk. Nicholas MIRZOEFF, Routledge, London, 1998.; *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, szerk. Vanessa R. SCHWARTZ – Jeannene M. PRZYBYLSKI, Routledge, New York – London, 2004.

² A hosszú tizenkilencedik század fogalma általában a francia forradalom (1789) és az első világháború közötti időszakot (1914) jelöli, ám ettől eltérő kategorizálások is megjelentek, amelyek a korábbi periodizáció európai és nyugati fókuszát kritizálva ajánlottak fel eltérő keretezést, például Edmund BURKE, *Modernity's Histories. Rethinking the Long Nineteenth Century, 1750–1950*, UC World History Workshop, Berkeley, 2000.

1896 és 1914 között térképezi fel a magyar vizuális tömegkultúra kibontakozását és eseményszerűségét. A kötet jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy a korai mozihoz vezető utat kultúrtörténetileg sokkal komplexebb módon ismerhessük meg a látványosság korabeli gyakorlatainak kontextusában. Olyan vizuális élmények, médiumok és technológiák keretezik a mozgóképpel kapcsolatos elvárásokat, mint a panoráma, a *laterna magica*, a dioráma, a nyilvános kiállítás, a fotó, a sztereoszkóp, az intézményes színházi előadások és vásári játékok vagy a kinemaszkeccs. A kötet négy nagyobb tematikus csomóponton és tíz fejezeten keresztül vizsgálja a hazai vizuális kultúrtörténet eddig kevésbé kutatott összefüggéseit, a privát terek helyett hangsúlyosan a (nemzeti) nyilvánossághoz kötődő praxisok elemzésén keresztül. Az első témakör a magyar millenniumi ünnepek kapcsán a nemzetközösség színrevitelére, a második a korai mozgóképre hatást gyakorló vizuális nyilvánosság színtereire (díszmenet, utcaképek, színház, mozhálózat), a harmadik a kinemaszkeccs mint speciális intermedialis praxis szituáltságára, a negyedik pedig a narratív film intézményi és esztétikai feltételeire fókuszál. A gazdag illusztrációs anyagot felmutató könyv íve pedig végső soron rámutat arra a fontos történeti tapasztalatra is, miszerint a vizuális technológiák összekötő funkciót tölthetnek be a populáris kultúra, az esztétikai élmények és a tudásformálás területei között, s így a nézés új keretei és módozatai szorosan kötődtek a világlátás formálásához.

A könyv első két fejezete a magyar nemzetközösség színrevitelének, reprezentációjának és narrációjának olyan jelentős századfordulós példáit elemzi, mint az 1896-os millenniumi kiállítás vagy a Feszty-körkép. A vizuális elrendezés hatalompolitikai összetevőinek vizsgálatán túl egy olyan nézői magatartást is fókuszba helyez ez a két esettanulmány, amely az elképzelt történelembe való belemerülés, az immerzió tapasztalatán alapul (s tematikusan ide sorolható a díszmenetek vizuális reprezentációival foglalkozó negyedik fejezet is). Az már a honfoglalásra emlékeztető millenniumi kiállítást elemző első fejezet olvasása során is világossá válik, hogy a viktoriánus kor „learning by looking”³ gondolata szervezte a korszak mediális cserefolyamatait, vagyis, hogy a világ átfogható, kiállítható és megismerhető vizuális objektumok és képek segítségével. Füzi mindezt a nyilvános múzeumok és a világkiállítások tizenkilencedik században induló történeti praxisához kapcsolja, illetve elméleti szempontból a Bennett-féle kiállítási komplexum fogalmához, amely a Foucault által panoptikumként leírt felügyeleti téralkotási mód továbbgondolásán alapul. A hatalom világértelmező tekintetének belsővé tétele, valamint a világ nyilvános kiállításaként való leképezése így a millenniumi ünnepeksorozat kapcsán az önmagát nemzetként reprezentáló tömeg dinamikáiban lelhető fel. A Habsburg Birodalmon belül keretek közé szorított nemzeti önreprezentáció a látványosságok meghatározott elrendezésén keresztül kívánt közösségi identitást biztosítani a régmúlt és a korabeli jelen témáit felvonultató, kétszázévtől épületből álló „tündérváros” felépítésével (21.).

Az elemzés kiválóan bemutatja, hogy a vizualitásáról elhíresült kiállítás miként vált egyben performatív, sőt, kinesztetikus élménnyé a látogatók számára, amikor

³ JOSS MARSH, „Spectacle” = *A New Companion to Victorian Literature and Culture*, szerk. Herbert F. TUCKER, Wiley BLACKWELL, Hoboken, 2014, 299.

a történeti korok nem pusztán megfigyelhetővé, hanem bejárhatóvá is váltak. Mindez természetesen olyan történeti példákkal is rokonságot mutat, mint az 1884-es londoni nemzetközi egészségügyi kiállítás, ahol a „régii London” házait járhatták be a látogatók.⁴ E feltárássra váró összefüggések jövőbeli kutatások témájául is szolgálhatnak. Ezenfelül Füzi részletesebben kitér a különböző nemzeti csoportok és a *másik*-ként keretezett etnikumok színrevitelére a millenniumi kiállításon, s figyelmeztet arra, hogy esetenként a tudományos gyarmatosítás példáiként jelentek meg, különösen az afrikai falu reprezentációja. A vizsgálat egyik legizgalmasabb vállalása a kiállítási komplexum és az Ős-Budavárat megtestesítő vurstli pozíciójának az elemzése: míg a kiállított mintafalvak a korabeli történeti, természettudományos és etnográfiai tudást képviselték, Ős-Budavára belső városként és hatszáz korhűen beöltöztetett statisztájával „a múlt, a Kelet és a technika csodaszerű, látványos jellegét, azok érzéki örömeit, szórakoztató jellegét helyezte előtérbe” (31.). Izgalmas, szemléletes példákon keresztül ismerhetjük meg a szórakoztatókomplexum vizuális kínálatát: a (mozgó) panorámát, a szimulált utazást, az élőképeket, a szórakoztató zenés és táncos előadásokat és a *laterna magica*-vetítéseket (habár apróságnak tetszik, de a filológiai pontosság miatt említem, hogy a kötet 41. oldalán szereplő ködfátyolkép-terminus, valamint a dioráma és a bűvös lámpa látványeffektusainak leírása árnyalásra és pontosításra szorult volna).

A második fejezet a vizuális technológiák korábbiakban vázolt történeti kontextusaira épít, és kiemelten vizsgálja a panorama késő tizenkilencedik századi gyakorlatait. A kiterjedt és alapos történeti bevezető számos lényeges belátásra mutat rá a panorama apparátusa kapcsán, és többek között az európai társadalmakban betöltött funkcióira („nemcsak esztétikai befogadásra alkalmas tárgy, hanem egyben ipari termék is volt” [49.]), a keret nélküli képbe való fizikai beleolvadáson keresztül a néző testének újfajta pozíciójára (az érzékek túlterhelésére és a fizikai bizonytalanságra [48.]) hívja fel a figyelmet, illetve a panorama-tekintet és a középosztály felemelkedésének olyan összefüggéseire, mint hogy a barokk színház kiemelt, uralkodói nézőpontjával szemben a panorama szóródó és sokszorozódó enyészpontjai úgy demokratizálták a tekintetet, hogy közben bebörtönözték azt a szimulációba (50.). Füzi e fejezetben *A magyarok bejövetele* című, Feszty Árpád által jegyzett körpanorama kapcsán tér ki az interpretáció négyféle eljárására, köztük a hitelesítésre (a honfoglalás mint múltbeli esemény autentikusságára), az immerziós logikára (vagyis a testi-érzelmi bevonódásra), a nemzeti egység képét érintő rituális értelmezésre, illetve a narratív olvasatra, mely a vizuális történetmondás sajátosságaira fókuszál. A panorama szimbolikus és mediális rétegeinek olvasata értő módon kapcsolódik a nézői magatartásformák elemzéséhez, amely során a bevonódás és a kontempláció közötti oszcilláló mozgás a technikai és a művészeti médiumokhoz kapcsolt specifikus alkotói és befogadói attitűdök felől válik olvashatóvá. S habár a fejezet legvége némiképp visszacsúszik egyfajta evolúciós elbeszélésrendbe, amikor Angela Miller megállapításaira

⁴ Lásd Patricia SMYTH, *Place and Space in Nineteenth-Century Representations of Old London. The Thieves' House on West Street*, *Journal of Victorian Culture* 2021/3., 357–383.

építve megkísérli a panorámát a mozi előtörténeteként (is) láttatni (71.), sokkal érdekesebb eredményeket hoz annak elemzése, hogy a millenniumi időszak társadalmi viszonyait, valamint a keleti és nyugati identitás elemeit hogyan képezik le a körpanoráma modelljei, illetve az apparátusba ágyazott, fizikai és érzelmi bevonódást segítő vizuális és nem-vizuális eszközök, így az illatok, a használati tárgyak, a perspektíva és a térkialakítás, ami a panoráma eseményszerűségére is rámutat.

A kötet gravitációs mezejét megképző következő öt fejezet (3–7.) a korai mozgókép és mozi kutathatóságának elméleti kereteit, valamint a vizuális nyilvánosság korabeli intézményi és mediális kontextusát, illetve az ide kapcsolódó magyar kulturális, művészeti és szórakoztató gyakorlatokat elemzi. A programadónak tekinthető harmadik fejezet egyfelől a kutatás tétjét a korai magyar mozgóképek készítése helyett a befogadás, a bemutatás és a használati módok vizsgálatában jelöli ki, másfelől a korai mozi (1890–1915) nemzetközi kutatási perspektíváit vázolja fel, meggyőzően mutatva rá a narratív játékfilmek huszadik századi dominanciája felől megképzett filmtörténetek eddigi hiányosságaira. Ennek alapján a korai mozgókép kutatásának új, hetvenes évek végétől kibontakozó trendjei, melyek ahelyett, hogy területüket a „történetmondás még nem elég fejlett, primitív előzményének tekintenek”, azon elemek vizsgálatára vállalkoznak, „melyek a meghökkentés, az érzéki lehengetés, a vizuális öröm nézői reakcióiért, összefoglalóan az »attrakció mozijáért« felelősek” (74.). Füzi átfogóan ismerteti a korai mozgókép új filmtörténeti vizsgálódási fókuszait: a mozgókép genealógiája (ideértve a *laterna magica*, a panoráma, az optikai játékok azon példáit, amelyek vizsgálatát már elvégezte a korábbi fejezetekben), az érzékelés és észlelés megváltozott tizenkilencedik századi feltételei, az archívum kérdései, a mozgókép különféle funkciói (például ismeretterjesztés, tudomány, szórakoztatás, reklám), az intermediális gyakorlatok jelentősége a korabeli médiakontextus horizontjában, illetve a mozgókép nyilvánosságához való viszonya. A fejezet a korai mozgóképet meghatározó vizuális (polgári) nyilvánosság fogalmát Habermas kapcsolódó terminusának mediális kritikáján keresztül értelmezi, különös tekintettel arra, hogy a vizuális tömegmédiák milyen módjait hozták létre a századfordulón a magán- és nyilvános szféra közti határátlépéseknek. Füzi ezek alapján a korai magyar mozi vizsgálatának fókuszpontjait két nagyobb kérdéskörre osztja: a korai vizuális médiumok és hozzájuk kötődő tapasztalatok konstitutív szerepe a privát és nyilvános szféra közti közvetítésben, valamint a mozgókép nyilvános térben létrejövő pozíciója és a nyilvánosság szerkezetét befolyásoló dinamikái.

A negyedik fejezet tematikusan a tizenkilencedik század végét uraló nemzetkép vizuális reprezentációjának témáját folytatja, ám a kiállítás és a panoráma apparátusai után mozgalmasabb és performatívabb példákat elemez, mint például a nyilvános felvonulásokat. Habár Rákóczi és társai hamvainak hazaszállítása és újrateremtése is röviden szóba kerül, a fejezet középpontját az 1896. június 8-i budapesti, koronázási évfordulót ünneplő díszmenet elemzése adja. Füzi rámutat, hogy az esemény koreografált látványosságként – a több mint ezer fős bandérium vonulása, a korona körbehordozása és kiállítása – lehetővé tette a nézők szimbolikus azonosulását a nemzeti egységet és közösségi emlékezetet reprezentáló felvonulókkal. A nagyívű, láttató

elemzés kitér a menet során felvonultatott korona jelentési mezejére, valamint a közösségi test és a nemzeti egység performativitására, amelynek sajátos színezetet adott az, hogy a kiegyezés utáni időszak politikai-társadalmi valóságában a monarchia egysége és a nemzetiségek függetlenségi jogai szorításba vonták a nemzetállami elképzeléseket. Ezen túl a fejezet kitér arra is, hogy a korabeli híradások igyekeztek elhatárolni a díszmenetet a szórakoztatás műfajaitól és a színházi teatralitás értelmezési mezejétől (például a korábban vizsgált Ős-Budavára karneváli felvonulásaitól) és a történelem megelevenedéseként hivatkoztak rá: „A díszmenet nem az elmúlnak az újrajátvása (reenactment) a fikció eszközeivel, hanem a múlt jelenlétének töretlen előállítás, bizonyítása” (92.). A menethez kapcsolódó korabeli reprezentációk vizsgálata során (ideértve a szöveges leírás, az illusztráció, a körpanoráma, az amatőr és hivatalos fotó, valamint a mozgóképek eseteit) a fókusz a versengő vizuális konvenciók dinamikáira kerül, például a körpanoráma semleges, homogén linearitásával vagy a hivatalos fotók magaslati monumentalitásával szemben a napilapok illusztrációi és a korai mozgóképfelvételek inkább a mozgalmasság, az eseményyszerűség és a pillanatnyiség láttatását végezték el. Különösen fontos megállapítás, hogy a látványképzés különböző konvenciói a kollektív identitás eltérő értelmezéseivel fonódtak össze a korban, habár a szubjektív látvány fogalma kapcsán érdemes lett volna bővebben kitérni Jonathan Crary vonatkozó elméleteire⁵ és azok kritikájára is. Mindenesetre a díszmenetet rögzítő mozgóképek a nézők szemmagasságát képviselő kameratekintet és a filmre vett véletlenek összjátékából hoztak létre új regisztert, amely a történelmet már nem totalizáló lineáris látképként, hanem montázseffektusként, „a kontinuitás és a diszkontinuitás, a várható és a véletlen” játékaként vitte színre (108.).

Az ötödik, kultúr- és filmtörténeti értelemben is jelentős fejezet a vizualitás és nyilvánosság egyik különleges szegmensét, a városi nyilvános terek korabeli fényképes és mozgóképes reprezentációs lehetőségeit vizsgálja. Az érvelés folytatja a budapesti díszmenetet felvevő mozgóképek elemzésének főbb megállapításait, amennyiben az új médium szerepét elsősorban a pillanatnyiség és a kiszámíthatatlanság rögzítéseként értelmezi. Az utcaképek vizuális konvenciótörténetének bemutatása – ideértve a korabeli fotó gyarmatosító logikát követő, absztraháló világ-keretezését – mellett a szerző elsősorban a korabeli Budapestet (is) rögzítő Lumière-filmeken keresztül mutat rá a nyilvános terek és a láthatóság megváltozott reprezentációs dinamikáira. Mindeközben lebontja azt az anakronisztikus narratívát, amely Louis Lumière és utazó operatőrjeinek⁶ munkásságát a dokumentumfilmes hagyomány előtörténeteként kezeli: „a mozgókép azonban nem pusztán az elmúlt pillanat dokumentuma, és nem is csak a mozgás vizuális örömet kiváltó látványosság, hanem a nyilvánosságot a láthatóság összefüggéseire fordító érzéki tapasztalat” (116.). Füzi utal arra is, hogy míg a korai filmtörténet másik emblematikus alakja, Georges Méliès stúdiófelvételei

⁵ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge–London, 1999.

⁶ A Lumière család által szerződötetett utazó operatőrök gyakorlata egyértelműen a korai vizuális technológiák és optikai médiumok (Guckkasten, laterna magica stb.) utazó „ügynekeinek” európai hagyományára mutat vissza.

a színpadi tér és a bűvészet illúzióját teremtették meg a filmen, a Lumière-család felvételei a nagyvárosi nyilvános terek mozgalmasságába repítették a nézőket, ahol a külső világ animálásán keresztül „az egyének nyilvános szubjektumokként a vizuális mezőben való szabad mozgásuk és tekintetük által jelenhetnek meg” (124.). Füzi a fejezetben aprólékosan elemzi a Budapesten (*Pont suspendu*, 1896) és máshol (*Zsákfutás*, 1896) forgatott korai Lumière-mozgóképek, valamint a Projectograph részvénytársasághoz kapcsolódó magyar aktualitásfilmek (*A budapesti munkásforradalom*, 1912) jellegzetességeit. Ezen belül kiemelt figyelmet kap a kamerát elkapó tekintetek cinkossága, a kiszámíthatatlan és rendezetlen mozgásformák, a kamera által rögzített alakok észlelhetőségi skálája (tekintettel rendelkező szubjektumok avagy „a látómező feltárulását akadályozó, nem áttetsző, fizikai testek” [131.]), valamint a vizuális narratívaképzés helyetti füzérlogika.

A hatodik fejezet egy konkrét színházi előadás kapcsán tárgyalja az első magyar mozgóképi betét jellegzetességeit. Miután az itt előkerülő, elsősorban médiatörténeti és -elméleti vizsgálódásokat prezentáló témák (a színházat és a mozit érintő versengő mediális elrendezések, a rögzülő mediális konvenciók, a képmás feletti kontroll, az intermediális kapcsolatok) erős összefüggést mutatnak a kinemaszkeccseket elemző nyolcadik és kilencedik fejezetekkel, ezért együtt tárgyalom őket. Az 1898-as vígszínházi *Mozgó fényképek* című színházi előadás elsőként léptette be a mozgóképeket a színház nyilvános terébe, s avatta ezáltal mozinézővé nem csupán a színházi közönséget, de a színpadon reprezentált alakokat is. Füzi a vetítés által befolyásolt szerepfelvételek és polgáriidentitás-módozatok mellett elsősorban azt elemzi, hogy miként tükrözi a korabeli mozi nézőinek tapasztalatait a színházi előadás működésmechanizmusa, ezenfelül a mozgókép privát és nyilvános terek közötti közvetítő, sőt, határátlépő funkcióját állítja előtérbe. Érdekes tény, hogy a vígszínházi előadás filmkezelése szoros rokonságot mutatott a korai mozi vegyes és folyamatosan cserélhető műsorprogramjával, s hogy az előadásban felbukkanó mozgóképek mind beazonosítható Lumière-filmek voltak. Füzi bemutatja, miként változik a nézőnek a mozgóképhez való viszonya az előadás dramaturgiájának következtében, amely egy filmre vett házastársi hűtlenség polgári komédiáját tárja fel: a képek érdek nélküli szemlélése és a látványban való gyönyörködés átvált a filmbeli „történettel” kapcsolatos tudáspozíció megélésébe, s ekképpen a film képként és/vagy jelenetként való észlelési krízisét viszi színre. Ehhez képest a könyv talán legizgalmasabb témáját biztosító kinemaszkeccseket elemző fejezetek a színház és a mozi viszonyát már egy korabeli intermediális gyakorlat fényében prezentálják. A kinemaszkeccsek 1910 és 1930 között regnáló előadásformái a „vászonról lelépő színész” dramaturgiáján alapultak, így a történetalapú elrendezésben egyes jelenetek színpadi előadásként, míg mások mozgóképes felvétellként jelentek meg. A kilencedik fejezet részletesen kitér Karinthy Frigyes és Molnár Ferenc kinemaszkeccs-forgatókönyveire és azok színpadi megvalósulásaira, rámutatva a mediális cserefolyamatokra. Füzi részletesen elemzi a – jobbra elítélő – recepció azon elemeit, amelyek a műfajt a médiumspecifikusság elve felől kritizálták (például a kényszerű befogadói ugrásokat a színház és a mozi konvenciók között), s ezekhez képest a szerző meggyőző módon intermediális

elméleti perspektívából ajánl produktív értelmezési horizontot, többek között a mediális különbségek ütköztetése és a mediális interakciók, a határátlépés, a mediális reflexió és a remediáció szempontjain keresztül. A fejezet a mediális elrendezések közötti versengést – amelyet erősített a tény, hogy a kinemaszkeccs esetében a mozi egyenrangú félként jelent meg a színházi előadással, és ez az észlelés kereteit is befolyásolta – leginkább a színpad és a mozivásznon tereit összekötő narratívában próbálja feloldani. Habár a speciális szórakoztató előadásformát tárgyaló fejezetek a korai vizuális kultúrtörténet eddig kevésbé kutatott, innovatív példáit tárják elénk, érdemes lett volna az intermedialis elméletek sorába felvenni az előadástörténetek és a színháztudomány területe felől érkező eredményeket is az elmúlt évtizedekből,⁷ amelyek nem csak a mozgóképek felől tették volna kutathatóvá a jelenlét játékait, hanem még inkább bekapcsol(hat)ták volna az átmenetiség, a performativitás és az eseményszerűség tapasztalatát is a vizsgálódásba.

Végezetül a kötet hetedik és tizedik fejezete a korai mozi intézményes és kulturális kontextusát vizsgálja, kitérve a narratív film dominanciájának megágyazó dinamikákra. A hetedik fejezet különösen a mozi nyilvános reprezentációira, a mozi korabeli közönségére, illetve a hazai mozihálózat sajátosságaira koncentrálna. Füzi azt a hipotézist vázolja itt, amely a mozik kulturális státuszának megkérdőjelezését nem a mozi eredendően alacsonyrendű szórakozási formájához köti, hanem a sporadikus korai vetítőhelyeket váltó, nagy befogadóképességű mozik megjelenéséhez, amelyek különböző társadalmi háttérű nézők számára egyszerre tették elérhetővé a mozgóképeket. A mozihoz való hozzáférés széles spektrumát mutatja be a fejezet: az orfeumok, hotelek, kiállítások, vurstlik, kávéházak és tudománynépszerűsítő színházak már a kezdetekben is rendkívül széles közönségréteget tudtak megszólítani mozgóképvetítéseikkel. Füzi izgalmasan köti össze a mozi tereinek sajátosságait a közönség társadalmi dinamikáival, így a mozira vetített elképzelések kettős mozgását mutatja be: az új vetítőhelyek egyfelől a demokratikusság ígéretszerűségét hirdették, másfelől, ezzel ellentétesen, minduntalan felmerült a mozi polgári konszolidációjának igénye például a cenzúra, az oktatási program és az egész estés játékfilmek bevezetésének gyakorlatain keresztül. Az utolsó fejezet éppen a mozi műsorrendjét érintő változások idejét mutatja be, amikor a vegyes, cserélhető és bármikor látogatható mozgóképműsorokat a hosszabb, fix időpontban játszott narratív fikciós filmek kezdték el felváltani. A fókusz kifejezetten a hazai mozi tömeggyártáshoz való viszonyára, illetve a nemzeti kultúrába való beillesztési kísérleteire kerül, és rámutat a Tom Gunning által attrakciós mozinak nevezett forma háttérbe szorulásának kulturális és társadalmi okaira. Ezt az időszakot a versengő fikciós és narratív eljárások történeteiként vizsgálja a szerző, melyek megelőzték a filmelbeszélés rögzülő konvencióit. De hasonlóképp hangsúlyossá válnak a filmbemutató és a befogadás gyakorlatai, amelyek rámutatnak a korai mozik multimediális eseményszerűségére, ugyanis a mozgó-

⁷ A két legjelentősebb gyűjteményes kötet a témában: *Intermediality in Theatre and Performance*, szerk. Freda CHAPPLE – Chiel KATTENBELT, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006.; *Mapping Intermediality in Performance*, szerk. Sarah BAY-CHENG – Chiel KATTENBELT – Andy LAVENDER – Robin NELSON, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

képeken túl a mozigépészek vetítési trükkjei, a narrátorok előadásai, valamint a mozi-zene élő és rögzített válfajai a nyilvános mozgóképvetések performatív és teátrális elemeire hívják fel a figyelmet.

A kötet tehát igen komoly hozzájárulás a kultúrtörténetként is értett korai magyar mozgókép-történetek kutatásához. Az 1896 és 1914 közötti vizuális (tömeg)kultúra társadalmi, mediális, intézménytörténeti és esztétikai vizsgálatának szempontjai rávilágítanak a mozi befogadásának és bemutatásának kondícióira, és ez eredményesen mozdítja ki a területet gyakran uraló, pusztán a mozgóképek készítésére szűkített elemzési horizontot. Ezáltal pedig a mozira vetített századfordulós társadalmi képzetek és vágyak egy folyamatos mozgásban lévő észlelési, ábrázolási és viselkedési konvenciórendszerben válnak vizsgálhatóvá. A módszertani tudatossággal felépített kutatás tehát végső soron egy dinamikus, interpretációs mozgékonyaságról tanúskodó archívum egyes elemeit tárja az olvasók elé. Remélve, hogy a kötet megéri a második kiadást is, megemlítem, hogy egy névmutató beékelése nagy mértékben segítette volna a könyvet használó mindenkori kutató munkáját. Füzi Izabella monográfiája összességében azt prezentálja, hogy a korai mozgóképek miként illeszkedtek a korábbi vizuális technológiák, optikai illúziók és látványosságok hagyományába, és hogyan ajánlottak fel új vizuális regisztereket bizonyos témák ábrázolásában. Ekképpen pedig olyan eseményalapú vizuális kultúrtörténetet kínál, amelynek további kutatására a kötet (remélhetőleg) még sokakat inspirál a közeljövőben.

(Pompeji, Szeged, 2022. [Apertúra-könyvek])