

VIZUÁLIS KULTÚRA MAGYARORSZÁGON A SZÁZADFORDULÓN

Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig*
– *A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása 1896 és 1914 között,*
Apertúra könyvek, Pompeji Kiadó, Szeged, 2022.

ALIG KÉT ÉVTIZEDET
ÖLELFELAZ AZ
IDŐSZAK, AMELYET
FÜZI IZABELLA
VIZSGÁL, HOGY
FELVÁZOLJA A
MAGYARORSZÁGI
VIZUÁLIS
TÖMEGKULTÚRA
KI- ÉS ÁTALAKULÁSÁT.
EZ AZ IDŐSZAK
IZGALMAS ÁTMENET
A HAGYOMÁNYOS
SZÓRAKOZTATÁSI
TECHNIKÁKTÓL
A TECHNIKAI
KÉPEN ALAPULÓ
SZÓRAKOZTATÁSHOZ.

A szerző lazán összekapcsolódó fejezeteken keresztül vázolja fel a médiumok szerepét az adott korszakban, elsősorban egykorú beszámolók, hírlapi cikkek, kritikák szövegein keresztül láttatva azt, miként tapasztalták meg az egykori kortársak a film megjelenését, annak különféle használati módjait. Izgalmas „panorámát” fest fel, amely átfogja ezt a két évtizedet, bemutatva film megjelenését, és összevetve annak szerepét, fogadtatását, és az arra adott reakciókat a „versengő”, azaz a korszakban már ismert, megszokott, bejáratott és elfogadott médiumokkal.

A könyv gondolatmenetét két fő megfontolás határozza meg. Az egyik az, amelyre részletesen kitér már az első fejezetben: az ellenőrzés és az irányítás mechanizmusai, illetve az erre irányuló szándékok a hatalom szereplői részéről. A másik az, amely ezt ellensúlyozza, illetve ennek ellenében hathat a szerző felvetése szerint, ahogy ezek a vizuális médiumok valamiképp szerepet játszanak egy új nyilvánosság létrejöttében, amely lehetőséget biztosít az álláspontok nyílt megvitatására, ütköztetésére, amelyek színtere épp a korszak hírlapjainak hasábjai lennének.

A szerző saját programja szerint ezt a tág mezőt javarészt a filmre szűkíti, illetve a korai filmfelvételekkel kapcsolatba hozható jelenségekre terjeszti ki. Ezt elsősorban azért teszi, mert, bár nem pusztán a magyar filmtörténet eddigi feldolgozásához szeretne hozzájárulni, hanem azt szeretné újrakeretezni, annak horizontját szeretné kibővíteni, azaz új megközelítésben vizsgálni, újabb szempontokat figyelembe véve.¹ A fényképezés, amely többször is felbukkan a szövegben, leginkább csak olyan viszonyítási pontként jelenik meg, amihez képest lehet a film más karakterét, hatékonyságát stb. kiemelni.

A kötetnek Füzi szándéka szerint médiaelméleti és médiatörténeti tétje is van, ezért arra törekszik, hogy megmutassa a médium elterjedésének lehetőségeit és okait, azt, ahogy „egy technika [...] kulturális gyakorlatokba ágyazódik.”² Ezzel arra kíván rámutatni, hogy a médium „nem pusztán technikai találmányok öszszessége”, hanem sokkal inkább abból érthető meg, ahogy a „technikákhoz társadalmi jelentések, szokások használatok kapcsolódnak”.³

Kihangsúlyozza, hogy egy új technika sosem „légüres térben” jelenik meg, hanem egy olyan közegben, amely más, miként írja, „versengő” médiumok és az általuk generált gyakorlatok és társadalmi szerveződések stb. határoznak meg. Az új médium ebbe tud csak beleilleszkedni, és a korábbiak esztétikai recepcióján múlik eleinte, hogy milyen „alkotások” születnek az új médium révén, és hogyan működnek az azoknál begyakorolt befogadási és értelmezési sémák.

Ez a perspektíva indokolhatja, hogy a kötet kiindulópontjai a millenniumi ünnepeken már használt optikai médiumok (panoráma, dioráma). Füzi ezzel hozza összefüggésbe az események két kiemelkedő rendezvényének – *A magyarok bejövetele* és az *Ős-Budavára* – különféle bemutatási módjait (panorámakép, illetve filmfelvétel, valamint fényképes reprezentáció). Ennek mentén elemzi ezek hatásmechanizmusait, az eltérő karakterükből fakadó befogadási technikákat, valamint a szintén abból fakadó lehetséges olvasatokat. Továbbá összeveti az üzleti alapú szórakoztatás formáit és hatékonyságát az állami (hatalmi és nemzeti, identitásalapú) reprezentáció célkitűzéseivel és annak eredményeivel.

Ebben az összefüggésben vizsgálja, hogy miként formálódik a nép, a látogatók sokasága közönséggé, a hivatalos, illetve üzleti látványosságok fogyasztójává, azaz miként szubjektívizálják ezek az eljárásmodok az egyént. Ennek a résznek Tony Bennett koncepciója, a „kiállítási komplexum” adja az egyik fontos támpontját, aki szerint a modernitásban nem csak az ellenőrzés bezáráson és megfigyelésen alapuló technikái alakultak ki, hanem ezzel párhuzamosan olyan „intézmények” is, amelyek épp nyitott és nyilvános tereket hoztak létre, szemben az ellenőrzés zárt intézményeivel. Ezeket keresztül mutatkozhatott meg a hatalomnak az a sajátossága, hogy az egyént és cselekedeteit folyamatos megfigyelés és kontroll alatt tartja. A panoráma, amely felfogható ilyen intézményként, egyúttal a „filmi látás” kialakulásának egyik fontos tényezője. Ennek a történetét tekinti át Füzi a következő részben, amelynek kapcsán említi Jeremy Bantham *Panopticon*ját,⁴ hogy azután ennek a befogadót már valamiképp tételező, formáló, tekintetét uraló technikának a sajátosságaiból kiindulva vizsgálja *A magyarok bejövetele* sikerét.

A könyv második nagyobb egységének fókuszában részben a korai mozgóképek történetén és bemutatási technikáin keresztül szemlélteti Füzi, hogy miképp alakul ennek függvényében a vizuális nyilvánosság. Itt a kiindulópontot természetesen és szükségszerűen Jürgen Habermas elmélete jelenti a társadalmi nyilvánosság kialakulásáról és működéséről. Füzi számára is lényeges azonban, hogy

a Habermas-féle nyilvánosságfogalom az írásbeliségen alapul (műkritika), fontos színtere a színház és az irodalom, amelynek kritikai recepcióján keresztül begyakorolhatóak voltak azok a nyilvános és demokratikus eljárások, amelyek később a politikai nyilvánosság létrejöttében szerepet játszottak. Ebből kiindulva, részben pedig Habermas elméletét továbbgondolva elemzi a korai mozgóképek nyilvánosságformáló hatását.

Két film példáján keresztül példázza ezt az felvetését. Az egyik Rákóczi Ferenc és egykori bujdosó társai hainvainak újratemetési ünnepe, valamint a szertartást megelőző két díszmenetről készült film. A másik esemény, amely karakterében, lefolyásában, így a felvételek tervezhetőségében, a lehetséges „elbeszélés”, a történet megkonstruálásában is eltér az előzőtől, az 1912-es budapesti munkástüntetés (az úgynevezett Vöröskeresztcsütörtök) filmre vitele. Míg az első inkább azért fontos, hogy miként lehetséges egy ilyen eseményt egyáltalán „megörökíteni”, visszaadni az eseményt a maga „teljesességében”, a másik példa inkább a dokumentálás problémájával foglalkozik, és elemzi annak lehetőségét, miként szervezhető filmi „térre” az „utca” tere. *A budapesti munkásforradalom* című film ugyanakkor arra is lehetőséget ad, hogy felvesse a hatalom és az események rögzítését és közvetítését végzők közötti kapcsolatokat, hisz a nehezen mozgatható kamerák lehetséges és hozzávetőleges pozícióját minden bizonnyal előre kijelölték.

Lényeges ennek a két filmnek, de a millenniumi ünnepeknek a megítélésénél az, amit korábban megfogalmaz. Füzi azt hangsúlyozza, hogy a hivatalos kulturális álláspont mindig rá van utalva a médiumok közvetítésére, másképp tételezik a „mit”, azt, ahogy az egyén vagy a csoport egyébként tekint magára. Ezzel azt emeli ki, hogy a hatalmi reprezentáció csak a létező médiumokon keresztül, azok használatával, azok „szabályszerűségeinek” figyelembe vételével és azoknak engedelmességgel valósulhat meg.⁵ A tömegmédiumok ezek szerint meghatároznak egy „közösséget” (a nézőkét). A hatalom viszont arra tehet kísérletet, hogy ezen változtasson.⁶

A két említett film elemzését követően a szerző felvázolja, milyen volt a korai mozgóképek kulturális megítélése, miként gondolkodtak róla a különféle sajtótermékekben vagy egyéb visszaemlékezésekben, valamint elemzi azt a hatást, amelyet a mozgóképek a tömegformáló hatásmechanizmusok ellenében vagy épp azok kihasználása révén elért. Ezekből a vizsgálódásokból bontakozhat ki az olvasó számára, hogy mennyiben más az a nyilvánosság, amelyet a film lehetővé tesz,⁷ és miként működik, szemben azzal, ahogyan ezt korábban formálták a kortárs médiumok (nyomtatott sajtótermékek, könyvek, színház stb.).

A laikus olvasó számára kimondottan érdekes a *Mozgó fényképek* című színpadi mű ismertetése. Itt mutatja be a szerző, hogy a mozgókép miként lép be a színház reprezentációs terébe, és milyen változásokat okoz a vizuális nyilvánosság „szerkezetében”, és mit idéz elő „a meditatizált képmás megjelenése” ebben a nyilvánosságban.⁸ Ez az előadás szimbolikusan megelőlegezi azt, ahogy a narratív film szükségszerűen „átköltözik” a későbbi „mozipaloták” falai közé.

A harmadik nagyobb részben Füzit már főként a narratív film sajátos előzményének tekinthető, a Magyarországon népszerű és elterjedt kinemaszkeccs foglalkoztatja, amely átmenet a színpadi élszereplős produkció és a mozi között, egyfajta sajátos hibrid. Itt a Karinthy Frigyes, illetve Molnár Ferenc által írt darabokkal foglalkozik, amelyek rendkívül népszerűek voltak ebben a korszakban. Az egykorú leírások itt is nagyon fontos szerephez jutnak és nem csak a népszerűség alátámasztása miatt, hanem azért is, mert maguk a darabok is inkább csak ezekből ismerhetők meg, hisz alig valami maradt fenn belőlük.

Az utolsó, negyedik részben a szerző a narratív film megjelenésével, elterjedésével foglalkozik, és ennek szükséges intézményi hátterét vázolja fel, valamint azokról a gazdasági szempontokról is beszél, amelyek elősegítették a huszadik század végéig ismert mozi kialakulását és működését. Érdekes még, ahogy rámutat, hogy a filmgyártás és költségei hogyan alakították át a filmforgalmazást, és ez miként hatott ki a mozi intézményének átalakulására is (a mozipaloták megjelenése, illetve a kis befogadóképességű mozik működése).

A „nyilvánosság” szerkezetének és lehetőségeinek formálását persze a tárgyalt korszakban sem kívánták a „véletlenre” bízni. Füzi számára is fontos, hogy tárgyalja ezt a jelenséget. A korszakban megjelenő cikkek és tanulmányok segítségével mutatja meg, milyen programokkal tervezte a hivatalos „kulturpolitika” befolyásolni ezt, illetve milyen eszközöket látott volna üdvösnek, hogy „megjavítsák” a mozit, azaz befolyásolják a tartalmát, illetve edukálják a közönséget. Részletesen megmutatja, hogyan jön létre a technikai képet fogyasztó nézőtömeg, amely különbözött a színházi közönségtől, illetve hogyan változik a nézőközönség társadalmi összetétele, milyen lehetőségeket, illetve veszélyeket láttak a keveredésben, ennek következtében pedig milyen pedagógiai feladatokat szántak a hatalmi szabályozáson keresztül a kialakuló mozi intézményének (a filmgyártás során is, nem csak a bemutatás műszaki megoldásaiból fakadóan).

Füzi könyvében általában a vizuális kultúra kibontakozásával foglalkozik. Ennek természetesen része a fényképezés is, amely viszont inkább egy, a szerző által előre kijelölt szerepben jelenik meg. Füzi és az általa hivatkozott szerzők (például Tomsics Emőke, Kiss Noémi) megállapításai, elemzései természetesen helytállóak. De szemben a mozgóképpel, amely esetében az egykorú beszámolókat, leírásokat és reflexiókat is használja, a fotót illetően főként a másodlagos forrásokra támaszkodik, és ez nem problémamentes. A mai elemző szemszögéből az idézett szerzők megállapításai ugyan érvényesek ebben a történeti perspektívában, de nem állítható, hogy akkor is hasonlóképp gondolkodtak volna a fénykép szerepéről és a fényképi reprezentáció sajátosságairól.

Emiatt az az érzése támadhat az olvasónak, hogy Füzi a fotográfiát ebben az előre kijelölt pozícióban valamiféle „háttérnek” szánja, olyan felületnek, amely előtt sokkal „kontrasztosabban” jelenik meg a korai film minden sajátossága, és valamiféle műfaji sajátosságként mutatható be az, ami adott esetben pusztán technikai szükségszerűség vagy inkább bevett szokás, rutinmegoldás volt. Az alábbiakban csak két példát emelek ki, amelyekkel alátámasztom a feltevésemet. Az egyik az, amit ma talán „eseményfotónak” lehet nevezni, és Füzi érvelésében a díszmenetek dokumentálása kapcsán merül fel, összevetve egy másik gyakorlattal, a város terének és látványának fényképi bemutatásával. A másik pedig az, amit az „utcafilm” kapcsán, azzal összevetve egy az elmúlt három-négy évtizedben elterjedt kifejezéssel „utcai fotónak” (*street photo*) nevez.

A fényképezés a dokumentálás és/vagy fikció kapcsán kerül előtérbe a könyvben, abban az összefüggésben, hogy egy eseményről készült filmfelvételek, illetve fényképek mennyiben adják vissza az eleven tapasztalatot a helyszínen, vagy működnek inkább úgy, mint a rajzos illusztrációk, amelyek épp ezt igyekeznek közvetíteni. A fénykép itt is elsősorban ellenpontként jut szerephez. A filmi megjelenítéssel szemben, hívja fel a figyelmet Füzi, a díszfelvonulásokon készült felvételeknél a városi fényképekre is jellemző totalizáló, átfogó kép dominál, azaz a reprezentáció, az archiváló szelekció és a katalogizáló számbavétel. Megemlíti ugyan, hogy például Klösz György egy lovaskocsi platójáról készítette felvételeit, de arról nem szól, hogy itt egyrészt egy korábbi eljárás mód érvényesül, illetve a felvételezés zavartalansága miatt is szükség volt erre. Ez a fajta „tekintet” már kezdetektől érvényesül, elsősorban a technikából következő szükségszerűség okán, másrészt pedig éppen abból fakad, hogy minél többet tudjon a fényképész láthatóvá tenni egyetlen felvétel segítségével. Magyarországon, amiként arra

Simon Mihály is rámutat *Összehasonlító magyar fotótörténet*⁹ című könyvében, sokkal később jelenik meg egyáltalán a városi tér ilyen jellegű rögzítése, amely a századfordulón, például Franciaországban, már egyáltalán nem jellemző. Ugyan helyálló Füzi megállapítása ebben a visszatekintő megközelítésben, de problematikus, ha ezt a vizsgált korszak felől nézzük, éppen azért mert a megfogalmazott érvek valószínűleg fel sem merülhettek ebben a tudatos, önreflexív formában.

A szerző Kiss Noémivel egyetértve úgy látja, hogy a fénykép a századfordulón a reprezentativitást szolgálja, és a monumentális bemutatására használják. Erre hozza igazolásként a tetetlen nézőpontot (külső, nem szemmagasságból, hanem fentről lefelé), valamint a kimerevítést (ami természetes sajátossága a fényképezésnek). Azt is hozzáteszi, hogy nem pillanatszerű (a viszonylag hosszú expozíciós idő miatt, ekkor még üveglemezre fényképeznek a „profí” fényképészek, nem filmre), és egy elvont egységet teremt.

Ezzel állítja szembe az amatőr fotós nézőpontját, amely szerinte inkább egyezik a mozgókép nézőpontjával. Ez utóbbinál a kamera az utcai néző tekintetének magasságában van, az amatőr is jobbra innen tekint az eseményekre. A „profí” viszont egy korábbi szokásnak és elvárásnak megfelelően cselekszik, de műfaji és mediális szempontból ezek a különbségek annyira nem relevánsak, hogy történeti szempontból értékelhetők lennének, illetve az a „tekintet”, azaz gondolkodásmód, amit ma összekapcsolunk velük, inkább külső adottság, sem mint tudatos pozíció.

Az utcafilm kapcsán megemlített utcai fényképezés esetében többféle valós gyakorlat keveredik. Az egyik a sajtó számára készülő képkészítés, azaz a sajtófotó (ami szintén egy későbbi elnevezés), a másik pedig a társadalmi problémákra összpontosító, elsősorban az utca közegében láthatóvá váló nyomort, kiszolgáltatottságot megjelenítő „szociofotó”.¹⁰ Ezek a „műfaji kategóriák”, vagy inkább kísérletek bizonyos tartalmú fényképek, illetve bizonyos szándékokról tanúskodó cselekvések osztályozására, kategorizálására és elkülönítésére szolgálnak, egyértelműen későbbi konstrukciók, amelyek használata mindenféle értelmezési kísérlet nélkül nem problémamentes.¹¹

A filmfelvevő nézőpontjához hasonlót vél Füzi felfedezni a korszak amatőr fényképészeinél, viszont ő is elismeri, hogy rájuk talán épp az úgynevezett utcafilmek is hatással lehettek. Az „utcafotózást”¹² eleve a pillanatfelvételt lehetővé tévő technikai invenciók segítik elő, amelyek ugyan elérhetőek Magyarországon is ebben az időben, igazi elterjedésére azonban csak később kerül sor.

Füzi kritikája a magyarországi helyzettel kapcsolatban tehát annyiban igazságtalan, hogy az utcai fényképezés (*street photo*) máshol is elsősorban az első világháború alatt (Paul Strand), de még inkább csak utána jelent meg. Az a formája pedig, amely a mai „szemléletmód” alapjának is tekinthető, csak az 1930-as évek közepétől létezett, de akkor sem volt általánosan elterjedt, nem hogy elfogadott. Munkácsi Márton stadionokban, sporteseményeken vagy a strandfürdőkben készült fényképei is inkább tekinthetők még „zsánerképnek”, semmint olyasminek, ami majd Walker Ewans műfajteremtő képi világát jellemzi.

¹ Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig – A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása 1896 és 1914 között*, Apertúra könyvek, Pompeji Kiadó, Szeged, 2022, 6.

² *Uo.*, 6.

³ Hasonlóképp fogalmaz Peter Osborne is a fényképezéssel mint kulturális formával kapcsolatban, amely a társadalmi gyakorlatok összességében nyeri el „ontológiai meghatározottságát”, azaz ölt alakot az, amit egyetlen megnevezéssel (film, fényképezés) jelölünk. Lásd: Peter OSBORNE: „Anywhere or Not at All”, *Philosophy of Contemporary Art*, Verso Books, London, 2013. Ariella Azoulay is amellett érvel, hogy a fényképezés nem néhány zseniális férfi találmánya, mivel azzá, ahogyan ma ismerjük (történetileg is), azokban a használatokban formálódik, amely megszámlálhatatlan egyén tevékenységét foglalja magába. Lásd: *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York, 2008.

⁴ Érdekes összefüggésbe kerül a panoráma, mint a tekintet ellenőrzésének eszköze, ha figyelembe vesszük, milyen hatást gyakorolt az egyik első katonai iskola Bentham *Panopticon*jára, amely az újfajta felügyeleti rendszer prototípusaként jelenik meg Michel Foucault-nál (*Felügyelet és büntetés, A börtön története*, fordította Fáy Anikó, Csűrös Klára, Gondolat Kiadó, Budapest, 1990). Vö.: *Május, Osztyaly vigyázz* 2. rész, <https://tett.merce.hu/2022/09/03/osztaly-vigyazz-2-resz/>, valamint Haroldo A. Guízar: „»Make a Hard Push for It«: The Bentham, Foucault, and the Panopticons' Roots in the Paris École Militaire”, *Lumen*, Volume 37, 2018, 151–173.

⁵ Füzi Izabella: *l. m.*, 89.

⁶ Füzi számára az elemzés tárgyát részben jelentő tekintet egy elvont entitás, nem kapcsolódik hozzá sem társadalmi csoport, sem osztály, holott azért ennek függvényében az egyén és/vagy csoport tapasztalata szükségyszerűen nagyon eltérő kellett, hogy legyen azzal kapcsolatban, ahogy akár a helyszínen megélte az eseményeket (pl. a tüntetést megvert, meghurcolt munkásként), vagy ahogy később esetleg a filmes megjelenítést értette és értelmezte (például a rendbontásról csak az újságokból értesülő polgár).

⁷ Füzi Izabella: *l. m.*, 83.

⁸ *Uo.*, 141–142.

⁹ SIMON Mihály: *Összehasonlító magyar fotótörténet*, fordította és szerkesztette Kolta Magdolna, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2000.

¹⁰ Az idézőjelet két okból használok. Egyrészt mert a hagyományos „dokumentarista” felfogású fényképezés eredeti célkitűzése is a társadalmi problémák felmutatása volt, másrészt pedig valójában minden olyan gesztus, amely a társadalom tagjainak ábrázolását célozza, ide lenne sorolható.

¹¹ Hasonlóképp gondolkodom például a Füzi szövegében is felemlített Tábory Kornél vagy szlovák hagymaszedőket egy „távlati képen” megjelenítő, úgy nevezett „első magyar szociofotó” kapcsán is (EILINGER Ede: „Felvidéki munkások megérkezése Mezőhegyesre”, *Vasárnapi Ujság*, 21. szám, 1890, 37. évf. 339.). Tábory „szociofotós” tevékenysége kérdéses, szándékai problematikusak, míg egy, a sajtóban megjelent illusztráció „szociofotóvá” stilizálása utólag szintén felvet kérdéseket.

¹² Itt Füzi is felhívja a figyelmet, hogy mennyire nem egyöntetű ennek a fogalomnak a jelentése, én csak annyit tennék hozzá, hogy általában a beszéd a fényképezésről számos olyan fogalomra támaszkodik, amelynek a jelentése a fényképezéssel kapcsolatban több, mint homályos, néha annyira tág, hogy végső soron nem is tudni, hogy mit is jelöl pontosan.