

[K r i t i k a]

A korai mozgóképek panorámája

FÜZI IZABELLA: *A VURSLITÓL A MOZIIG: A MAGYAR VIZUÁLIS TÖMEGKULTÚRA KIBONTAKOZÁSA (1896–1914)*.

SZEGED: POMPEJI ALAPÍTVÁNY, 2022.

A magyar filmtörténeti diskurzus nem halmozza el az olvasót a hazai mozgóképkultúra születéséről szóló tudományos elemzésekkel. Nemeskürty István horizontálisan kiterjedt alapozó munkássága, Magyar Bálintnak és Kőhádi Zsoltnak a magyar némafilm történetéről szóló monográfiái, továbbá Vajdovich Györgyi összefoglalása, különböző hangsúlyokkal bár, de arányaiban csak nyúl-farknyi terjedelmet szenteltek az 1910-es éveket megelőző időszak feltérképezésének.¹ Ez a mellőzöttség nem magyarázható kizárólag azzal a ténnyel, hogy a filmtörténet első két évtizedéből alig maradtak az utókorra hazai vonatkozású filmfelvételek, vagy hogy nemzetközi szinten is botrányosan későn, a mérföldkönek számító 1978-as brightoni *Cinema: 1900–1906* elnevezésű szakmai konferenciát követően kezdődött meg az addig „primitívként” lesajnált korai film körüli vizsgálódás, hanem azzal is, hogy a magyar szakirodalom a magyar mozgóképkultúrát jobbra a hazai filmkészítéssel azonosította, így magyar szerzők híján alig tartotta tanulmányozásra érdemesnek a korszakot. Az említett művekkel szemben tüzetesen tárgyalja ezt a mostohán kezelt érárt a Szegedi Tudományegyetemen működő Vizualis Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék egyetemi docensének, az *Apertúra* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat főszerkesztőjének, Füzi Izabellának *A vurslitól a moziig* címet viselő új monográfiája, amely az alcím szerint a magyar vizuális tömegkultúra 1896 és 1914 közötti kibontakozását állítja tengelyébe.

A szerző több mint egy évtizedes kutatásainak eredményeit foglalta egységes keretbe, számos korábbi rész-

tanulmányát dolgozta át és finomította, illetve a munka előzményei között tartható számon az általa több éven át vezetett kutatócsoport tudományos tapasztalatait kilenc tanulmányban összegző tematikus folyóiratszám, a 2016-ban megjelent *Magyar vizuális tömegkultúra a századfordulón*.² Füzi saját könyvtári és archívumi forrásfeltáráson alapuló könyve nemcsak tematikájában hiánypótló, azaz abban, hogy a hazai diskurzusban alulreprezentált korai mozgóképre és az átmeneti filmre összpontosítja figyelmét, hanem – és főként – megközelítésmódjában, elméleti tájékozottságában és a nemzetközi terminológia magyar viszonyokra történő konkrét alkalmazásában is innovatív.

Ezek közül elsőként azt szükséges kiemelni, hogy szakít azzal a hagyománnyal, mely a filmet a (rokon) médiumok mellőzésével tárgyalja. A könyv egyik legfontosabb teoretikus belátása, hogy a médiumok egymástól függő rendszerbe szerveződnek, a „rég” és az „új” médiumok folyamatos kölcsönhatásban állnak egymással, aminek alakzatait a remedializáció, az ellenállás, a rivalizálás, a bekebelezés és a munkamegosztás alkotják, ennek folytán pedig filmtörténetet csak a szélesebb médiatörténeti keret figyelembevételével lehetséges írni. A filmtörténet médiatudományként való újragondolását a szerző a monográfiában következetesen érvényesíti, így az egyes tematikai egységek tanulmányozásánál a film mellett szinte egyenrangú szerepet kapnak az olyan médiumok, mint az építészetben a faszádizmus, a panoráma, a színház és más előadó-művészetek, az irodalmi szöveg, a nyomtatott sajtó, a fénykép és a plakát.

A médiatörténeti szempontok alkalmazásával szoros összefüggésben a könyv megközelítésmódjának második erénye annak deklarációja, hogy a korai filmtörténeti periódusokat saját történetiségükbe szükséges beágyazni, a film mai (pontosabban a digitális váltás miatt inkább:

1 Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907–1930)*. Budapest: Magvető, 1961. Nemeskürty István: *A magyar film története (1912–1963)*. Budapest: Gondolat, 1965. Nemeskürty István: *A képpé varázsoltság. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető, 1984. Magyar Bálint: *A magyar némafilm története. Némafilmgyártás 1896–1931*. Budapest: Palatinus, 2003. Kőhádi Zsolt: *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. Vajdovich Györgyi: *Filmtörténet. A némafilm első korszaka (1918-ig)*. In: *Kettős kötődés. Az Osztrák–Magyar Monarchia (1867–1918)*. CD-ROM. Budapest: Enciklopédia Humana Egyesület, 2001. <http://mek.oszk.hu/01900/01905/html/index4.html> (Utolsó hozzáférés: 2023. 05. 10.)

2 Füzi Izabella (ed.): *Magyar vizuális tömegkultúra a századfordulón. Apertúra 11 (2016 Tél) no. 2*. <https://www.apertura.hu/2016/tel/2016-tel-tartalom/>

tegnapi) jelentésének számonkérése anakronizmus, vagy a szöveg szavaival szólva: „a múlt századfordulás mozgóképi kultúrát nem lehet a mai filmfogalom felől megérteni” (p. 5.). Jóllehet Füzi ezen a helyen és a könyv több pontján (például pp. 74–76.) utal arra, hogy a korai mozgóképeket a nemfikciós művek uralták, így a narratív logika keresésének elsőbbsége irányt téveszt, és jelzi, hogy a korai mozgóképes gyakorlatok performatív tevékenységek (kiállítások, színházi produkciók, filmmagyarázók kíséretében történő vetítések) közé illeszkedtek, meglátásom szerint itt több, nem kellően szétszálazott jelenség rétegződik egymásra, melyek különbségét érdemesebb lett volna élesebb megvilágításba helyezni. Egyfelől ugyanis beszélhetünk filmen kívüli, tágabb értelemben vett mozgóképről (mint ahogyan például a későbbi elektronikus képszekvencia is mozgókép, de nem filmkép), ideértve a film előtt született technikai találmányok, vagy akár a vasúti utazás (kvázi-)mozgóképeit is, melyek hozzáadzték a közönséget a filmnézéshez szükséges perceptuális változáshoz. Ettől különbözik az az intermediális hibridizáció, amikor a mozgókép vetítése más médiumba ágyazódik, mint a vurslti vagy a moziszekecs esetében. Ezekenkívül pedig csak egyetlen szegmenst képvisel a harmadik csoport, nevezetesen a nemfikciós film, melynek terjesztése, bemutatása és a reprezentációtól az identitásképzésig terjedő funkcionalitása – mint a szerző is írja – heterogén gyakorlatokkal párosult.

A *vurslitól a moziig* harmadik újdonsága, hogy a kortárs film- és médiatudomány elméleteinek hazai talajba való átültetésével bekapcsolja a korai magyar vizuális tömegkultúráról szóló beszédet a nemzetközi vérkeringésbe. A korai mozgókép iránti nemzetközi érdeklődés megélénkülését Erkki Huhtamo és Thomas Elsaesser médiaarcheológiáján át Miriam Hansen tömegkultúra-kutatásáig nemcsak történeti, hanem aktuális okok is hajtják, nevezetesen az a posztmediális állapot, hogy az újmédia elterjedése sok tekintetben egybevág a századforduló grandiózus mediális fordulataival. Füzi könyve az analóg és a digitális médiumok, az akkori és a mostani századforduló gyakori összevetésével szintén rendelkezik ilyen érdekeltséggel, így általánosabb médiaelméleti felvetéseket is megfogalmaz, a médiaváltások modelljére, a

médiumok alapmozgásának logikájára kérdez rá. Amíg a magyar némafilm történetének tárgyalása támpontként legfeljebb Tom Gunning agyonidézett attrakcióelméleténél horgonyzott le,³ Füzi úttörő módon alkalmaz itthon eddig kevésbé használt teoretikus szempontokat, melyek termékenyítő felvetéseket kínálnak a magyar mozgóképkultúra sokféle olvasatához. Szemben a korábbi feldolgozások módszertanával, a könyvben nem leíró, hanem értelmező-kontextualizáló szemlélettel találkozunk, nem filmek tartalma vagy a gyártási folyamat képezi az érdeklődés tárgyát, hanem az azokból levonható tágabb kultúrtörténeti-társadalmi következtetések: a médium(ok) státusza, a befogadás módjai, a nézői szerep, a hatalom és a közönség viszonya, a privát és a publikus terek határának dinamikája, az identitásképzés és a nemzetépítés. Ennek következtében Füzi Izabella monográfiája nemcsak filmtörténeti, mozgóképtörténeti munka, hanem szélesebb értelemben tétjei kiterjednek a médiatörténet és -elmélet, a nyilvánosságtörténet, a társadalmi-tér-kutatás, a nacionalizmuskutatás, a történeti szociológia és a vizuális narratológia területeire is.

A könyv szerkezete négy tematikai pilléren nyugszik, melyek közül az első a kiállítás. Az első két nagyobb fejezet még nem szorosán a mozgóképpel foglalkozik, hanem az 1896-os millenniumi kiállítással és a panoráma műfajával, közelebbről a Feszty-körképpel (*A magyarok bejövetele*), melyeket a szerző – ellentétben a korábbi, a politikai szimbolika uralta megközelítésekkel – a hazai vizuális tömegkultúra egyik origójaként tárgyal. Noha önmagukban is értékes és újszerű interpretációkról van szó, csak a további fejezetek viszonylatában rajzolódik ki igazán, hogy milyen logikai funkciót töltenek be ezek az egységek a szerzői koncepcióban, és hogy a jelenléthatás, az illúziókeltés, az immerzió és a mozgás különféle konstrukciói révén ezek a művek hogyan készítettek fel a nézői érzékelést a mozi megjelenésére. Kétségtelen ugyan, hogy a film előzményei között számontartott 19. századi optikai találmányoknak a modern látás kialakulásában betöltött szerepét nevezetes, ám gyakran kritizált művében Jonathan Crary részletesen kivesezte, Magyarországon pedig Kolta Magdolna tollából született átfogó történeti szintézis, hasznos lett volna az általuk megfogalmazott

3 Gunning, Tom: Az attrakciók mozija: a korai film nézője és az avantgárd. (ford. Kaposi Ildikó) In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (eds.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 292–304.

meglátásokat is legalább utalásszerűen bevonni a gondolatmenetbe.⁴

Mindazonáltal a millenniumi ünnepeknek a „kiállítási komplexum” Tony Bennett által kidolgozott elmélete felőli tárgyalása azért találó, mert egyfelől a Foucault-féle „panoptikus tekintet” gyakorlati terepen való felülvizsgálatára nyílik így lehetőség, másfelől pedig a kiállításban a hatalom bonyolult mikropolitikája érhető tetten. Füzi amellet érvel ugyanis, hogy a honfoglalás ezeréves évfordulójára rendezett nagyszabású kiállítás során a közönség a hatalom szemével volt kénytelen látni, a részvétel és a megtekintés alávetette a tömeget a hatalomnak, melynek célja a nemzetépítés volt, „*az ünneplő tömeg létrehozása, mely egységes nemzetként tekint önmagára*” (p. 19.). Végső soron arra mutat rá, hogy a hatalom a nézőközönség megszervezése által gyakorolta működését. A szerző által alkalmazott rendkívül sokrétű szempontrendszert továbbgondolva izgalmas kérdésfelvetésekre teremt lehetőséget a „kiállítási érték” Walter Benjamin által megalkotott fogalma, már csak azért is, mert a német esztéta a kultikussal szembeállítva azt az aura elvesztésének kulcsaként pozicionálja, illetve a szimulákrum Baudrillard-féle koncepciója, annál fogva is, hogy a Lascaux barlang pontos másának a francia szerző által elemzett felépítése sok szempontból analóg a Vajdahunyad vára budapesti (ráadásul kétszeri) felépítésével.⁵ Füzi az 1896-os hivatalos ünnepek alternatívájaként, a majd a második nagyobb egységben tárgyalt polgári nyilvánosság egyik állomásaként olvassa a millenniumi kiállítással egy időben megrendezett Ős-Budavára elnevezésű szórakoztató-negyedet. A városligeti vurstlit a szórakoztató funkció, az attrakció, az új technikai médiumok, a heterogén programoknak a montázsra emlékeztető kavalkádjá miatt tekinti a korai mozi előzményének, ugyanakkor az orientalizmus Said-féle fogalmának segítségével érzékelteti annak a hivatalos kiállítással való ideológiai folytonosságát is. Szintén a millenniumi megemlékezésekhez kapcsolódott a Feszty-körkép megfestésének programja és kiállítása, melynek a szerző művészettörténeti-technikai

genealógiáját tárja fel panorámatörténeti keretben. Nem csak szétszálazza a korabeli olvasatokat, hanem rávilágít az illúziókeltésnek a mozi előformáló szerepére, utóbbi azonban – összhangban a médiarendszer alaplogikájával – riválisként egyúttal a médium hanyatlását is előidézte.

A könyv második, legterjedelmesebb egysége a vizuális nyilvánosság kialakulását vizsgálja a tömegkultúra több színterén (díszmenet, utcafilm, színház, sajtó). A habermasi nyilvánosságkonceptió két alapfogalmának, a reprezentatív és a polgári nyilvánosságnak az elemzésével és kritikájával, az autonóm mű koncepciójának és a kulturális piac megeremtődésének, továbbá a befogadás átalakulásának komplex vizsgálatával Füzi arra a következtetésre jut, hogy a moziban addig ismeretlen, „új, vegyes közönség jön létre” (p. 84.). Végső soron a polgári nyilvánosság vizuális megfelelőjét látja megjelenni a korai magyar tömegkultúrában, de a szerző figyelmeztet arra, hogy a reprezentatív és a polgári egymással bonyolult kölcsönhatásban, párhuzamosan jelentkeznek. Ennek a kettősségnek a tesztelésére elsőként a díszmenetet, a Ferenc József koronázási évfordulója alkalmából 1896. június 8-án rendezett felvonulást, II. Rákóczi Ferenc 1906-os újratemetését, illetve ezek mozgóképes ábrázolását használja fel. Füzinek ezekben a fejezetekben írt érzékeny elemzései azért figyelemre méltóak, mert apró, látszólag semmitmondó vizuális jelekből kreatív módon von le messze menő, és nem mellesleg, valóban releváns következtetéseket. Kimutatja, hogy a díszmenet, amely a vallási körmenetek és a feudális szertartások örököseként kifejezetten a reprezentatív nyilvánosság terepe, egyes médiumokban a polgári nyilvánosság vizuális kezdetévé válik. Füzi éles szemmel tárja fel, hogy amíg a díszmenetet a korabeli fotókon felületi totálképen ábrázolták, így a reprezentativitás paternalista hagyományához köthető, a rajzos illusztrációk pedig paradox módon a pillanatot ragadták meg, addig a budapesti Lumière-filmek szubverzívek, az eseményből a részleget, az esetleget, a váratlant rögzítették. Ilyenformán a parádé nagyvárosi életként való filmes ábrázolása szétzilálta a fent és a lent hierarchikus viszonyát, felülírta

4 Cray, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században.* (ford. Lukács Ágnes) Budapest: Osiris, 1999. Kolta Magdolna: *Képmutatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete.* Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.

5 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában. (ford. Kurucz Andrea – Mélyi József) C3 2003. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. (ford. Gángó Gábor) In: Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (eds.): *Testes Könyv I.* Szeged: JATE/Ictus, 1996. pp. 161–193.

a reprezentatív ünnepélyességet, és eltérítette azt a polgári nyilvánosság irányába. Ezekben az elemzésekben plasztikusan mutatkozik meg a médiumok rendszerszerű felfogásának fontossága, mivel ezek egymásra vetítésével derül fény funkcióik gyökeres különbözőségére. Amint Füzi kiemeli, a *Mozgó fényképek* című, csak leírásokban fennmaradt, de döbbenetesen komplex, a filmet a színpaddal ötvöző 1898-as előadás a privát és a publikus határait is áthelyezte, és meglepően korán világított rá a dokumentálás nyilvánosságának jogi aspektusaira, „az új médiumnak a polgári identitásra tett hatás”-ára (p. 163.).

Az 1896-os budapesti Lumière-felvételeket a szerző a hazai aktualitásfilm kezdetének tartja (p. 108. és p. 133.), melynek folytatását részint a *II. Rákóczi Ferenc és bujdosó társai hamvainak hazahozatala* néven ismert 1906-os felvételek, és különösen az utcafilmként definiált 1912-es *A budapesti munkásforradalom* című filmben detektálja. Előbbi, a Rákóczi újratemetését megelőző díszfelvonulásról készült képek kapcsán a különböző tudományágak, ebben az esetben az irodalom- és a filmtörténet párbeszédét szorgalmaznám, mivel az irodalomtudománynak a kultusz kutatására, a gyász- és emlékbeszédekre, az (újra) temetésekre vonatkozó meglátásai, többek között Takáts József, Margócsy István és Dávidházi Péter írásai kama-tozathatók volnának a vizuáliskultúra-kutatás terén is.⁶ Másrészt a korabeli sajtóban és szakkönyvekben a mozi megjavítására, vagy akkori terminussal, „megnemesítésére” vonatkozó szüntelen törekvés értelmezésére ismételtlen az irodalomtörténet tapasztalatainak hasznosítását sürgetném, mivel a megnemesítés koncepciója retorikailag is feltűnő hasonlóságot mutat a 19. századi irodalmi népiesség ideológiáival, amint azt magam korábban külön tanulmányban kifejtettem.⁷ Füzi ezekben a fejezetekben az utcafotó kontextusát mérceként alkalmazva azt vizsgálja, hogy a kamera jelenléte hogyan alakítja át az utcai

eseményeket a nézői interakció (a kamerába nézés) révén. Itt azonban az elemzést bevezető alfejezet kérdésfelvetését (*Dokumentum és/vagy fikció?*) nem tartom a legcélravezetőbbnek, mert egy olyan különbségtételt erőszakolunk rá a korai filmre, amelynek eredete későbbi, miközben a szerző korábban bírálta, mi több, itt is bírálja (p. 117.) a fogalmak ahistorikus visszavetítését. A nonfiction és a fikciós film határai képlékenyek és parttalan vitákra teremtenek lehetőséget, így talán érdekesebb azt kimutatni, milyen elemek mutatnak egyik, illetve másik irányba. Azaz a *vagy-vagy* helyett az *is-ist*. A történeti beágyazottság szempontjából pedig valószínűleg a befogadás felőli közelítés hasznosabb, azaz, hogy a korabeli néző mit és mennyiben tartott hitelesnek, sőt mennyiben volt egyáltalán ez a kérdés releváns a kor kontextusában. Ezzel kapcsolatban legújabbán Mario Sluga az imagináció fogalmának és az analitikus esztétika angolszász filozófia hagyományának bekapcsolását ajánlotta a filmtörténet számára a megfeneklett vita továbblendítéséhez.⁸

A szerző által harmadik csomópontként vizsgált kinemaszkeccs többszörös mediális elegy: a (szép)irodalom, a színház és a mozgókép ötvözet. A műfaj nemcsak a színház és a film többszörös Oidipusz-komplexusát, versengését, illetve a médiumváltások azon rendszerszerű dinamikáját igazolja, amely a régi médium képviselőinek az újjal szembeni ellenállásától az annak bekebelezésére irányuló törekvésig tart, hanem Füzi érvelése szerint a kinemaszkeccs egyúttal a forgatókönyv (a „tervrajz”) inkubátora, a narratív film előszobája. A kérdés tárgyalását a szerző mindig a mediális átfordításokat szem előtt tartva végzi el, figyelme az irodalmi szövegek és a sajtóban megjelent cikkek mellett a moziszkeccset reklámozó plakát médiumának szerepére is kiterjed. Ezzel szorososan összetartozik, hogy Füzi szerint ez az átmeneti médium alapvető szerepet töltött be a mozi

6 Néhány hasznos támpontot említve: Takáts József: Gyulai, emlékbeszéd, kanonizáció. In: Takáts József (ed.): *A magyar irodalmi kánon a XIX. században*. Budapest: Kijárat, 2000. pp. 163–176. Takáts József: *Modern magyar politikai eszmetörténet*. Budapest: Osiris, 2007. Margócsy István: „...Égi és földi virágzás tiükre...”: *Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról*. Budapest: Holnap, 2007. Dávidházi Péter: *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*. Budapest: Argumentum, 1998.

7 Gerencsér Péter: Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek filmadaptációiban. *Irodalomtörténet* 100 (2019) no. 4. pp. 413–434.

8 Sluga, Mario: Revisiting the fiction/non-fiction distinction: Early cinema and the philosophy of imagination. In: Sluga, Mario – Biltereyst, Daniël (eds.): *New Perspectives on Early Cinema History: Concepts, Approaches, Audiences*. London: Bloomsbury, 2022. pp. 103–130.

kulturális státuszának növekedésében. Ahogyan a vizuális nyilvánosság összefüggésében görcső alá vett magyar moziversek, Heltai Jenő és Babits Mihály költeményei a mozi presztízselmelkedésének egyértelmű bizonyítékát hordozták, most Molnár Ferenc és Karinthy Frigyes kinemaszkeccsei is hozzájárultak a film művészetként való legitimitációjához, „a mozgókép médiummá és a (játék) film »önálló« művészetté válásához a médiumspecifikus tulajdonságok kikristályosodásával” (p. 198.). Hozzá kell tenni ugyanakkor azt is, hogy már önmagában az a tény, hogy a mozgóképet befogadja a kőszínház művészetként elgondolt tere, illetve hogy a korabeli sajtóban jelentősen felszaporodnak a moziról szóló (szak)cikkek, az új médium elfogadottságát mozditja elő, így a sajtót nemcsak információhordozó felületként, hanem legitimációs eszközként és a marketingkommunikáció eszközeként is számba kell venni.

A könyv utolsó pillérét a narratív film 1910-es évek eleji hazai alakulástörténetének viszonylag rövid fejezete képezi. Az új médium történetmondóvá válásának tanulmányozása mindig is „esszencialista” apóriákat vet fel, tekintve, hogy az attrakció és a narratív logika közötti váltást övező vita végső soron azzal a tanulással szolgál, hogy szinte bármilyen szekvenciát lehetséges elbeszélőnek minősíteni.⁹ Így talán célravezetőbb a narrativitás kérdését kezdőpont nélkül egy skálán elhelyezni, ahogyan a történelmi dokumentumokat irodalmi szöveggént kezelő Hayden White is kimutatta, hogy még a kihagyásokkal dolgozó középkori évkönyv műfaja is fel tudja mutatni a narratív építkezés minimumát.¹⁰ Fűzi Izabella három magyar film elbeszéléstechnikájának vizsgálatára koncentrál: a *Keserű szerelem – Hunyadi János* (Góth Sándor, 1912) kapcsán a humort nem az attrakció, hanem a narráció felől veszi szemügyre, a *Pufi cipőt veszben* (Tábori Kornél, 1914) a Molnár Ferenc-féle szöveget a képen látható mozdulatokkal veti össze, míg *A tolonc* (Kertész Mihály, 1914 [1915]) esetén a narratív tér képezi fő csapásirányát. Fon-

tos megjegyezni, hogy a könyv megjelenésének idején még nem publikálták – így a szerző nem is vizsgálhatta – Bródy István *A munkászubbony* (1914 [1915]) című filmjét, amely párhuzamos szerkesztésével, a 180 fokos szabály és a nézésirány illesztésének alkalmazásával meglepően előremutató munka. Amíg a némafilmek tartalmi elemeinek elemzésénél a korábbi összefoglalók megálltak, Fűzi nem elégszik meg ezzel, hanem további szempontokat bevonva a mozinézés korabeli tapasztalatára és a befogadás körülményeire is kíváncsi, rámutatva például arra, hogy csinján kell bánnunk azzal az automatizmussal, hogy a filmet öni-dentikusan sokszorosítható tömegmédiumként könyveljük el, mivel a vetítés során a folyton változó zene „megismételhetetlen és egyszeri eseménnyé avatja a filmnézést” (p. 266.).

A vurslitól a moziig nem törekszik az első világháborúig terjedő időszak enciklopédikus áttekintésére. Így például nem szerepelnek benne *A táncz* (Zsitkovszky Béla, 1901) vagy az *Uránia*-vetítések, melyek hasonlóan az attrakciót használják a pedagógiai célhoz, mint a milleniumi kiállítás, és nem foglalkozik a könyv az 1896-os díszmenet Lumière-féle mozgóképi reprezentációjának a már korszakhatáron túli *IV. Károly király és Zita királyné megkoronázása* (Kertész Mihály, Balogh Béla, 1916) című filmösszeállítás nyilvánosság-történeti összevetésével, sem az elveszett korai narratív filmek fénykép- és sajtóanyagok alapján történő rekonstrukciójával. Ehelyett csomópontokat jelöl ki, melyeket film- és médiatörténeti kérdések köré szervez. Fűzi Izabella könyve nem is annyira tematikailag úttörő, bár abban is, hanem mindekelelt roppant széles megközelítésében és inspiráló látásmódjában, mely számos, továbbgondolásra érdemes kérdést tartogat, és mintául szolgálhat a (néma)film egyes jelenségeinek későbbi feldolgozásához.

Gerencsér Péter

⁹ Lásd az ezzel kapcsolatos vitákat, különösen Kristin Thompson, Charles Musser, Scott Bukatman tanulmányait a *Narratívák* 10. kötetben: Kiss Gábor Zoltán (ed.): *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig*. Budapest: Kijárat, 2011. Thompson, Kristin: *A primitív a klasszikusig*. (ford. Vincze Teréz) pp. 88–124. Musser, Charles: *A korai mozi újragondolása: az attrakciók és a narrativitás mozija*. (ford. Szommer Gábor) pp. 125–142. Bukatman, Scott: *A látvány, az attrakciók és a vizuális élvezet*. (ford. Kisantal Tamás) pp. 143–156.

¹⁰ White, Hayden: *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*. (ford. Braun Róbert) In: White, Hayden: *A történelem terhe*. Budapest: Osiris/Gond, 1997. pp. 103–142.