

(Multi)médiumok erőviszonyai a századfordulón. Az Uránia Tudományos Színház ismeretterjesztő előadásai

Absztrakt

Esszémben az Uránia Tudományos Színház ismeretterjesztő előadásain keresztül vizsgálom a századfordulós multimedialitást. Utóbbi fogalom – a maitól különböző értelemben – inkább egyfajta multipraktikusságként határozható meg. Az Uránia a szemléltető ismeretterjesztésben nagyban támaszkodott a vizuális attrakcióra, a diavetítésre, a mozgóképre, valamint különféle performansz-elemekre, ám esetében nem beszélhetünk egyetlen domináns médiumról, amely ezeket szinkronizálta és rögzítette volna. A résztvevő médiumok foglalata tehát nem egy technikai hordozó (mint a film esetében), hanem egy térhez, időhöz és célkitűzéshez kötött társadalmi-kulturális gyakorlat. Ez a célkitűzés (a szabad tanítás) specifikusan a kor szellemi klímájához kötődött, vagyis a társadalmi változásokkal szükségszerű volt az ismeretterjesztő előadások térvesztése a technikailag kompakt, ideológiailag pedig kötetlen filmmel szemben.

Szerző

Erdei Lilla 1987-ben született Szegeden. Az Irodalomtudomány Doktori Iskola hallgatója. Három forgatókönyvből készült rövidfilm a szegedi Elephant Studio égisze alatt (*Gordon*, 2012; *Félveforgók*, 2013; *Dead Drop*, 2014), és négy önálló kötete jelent meg a pesterzsébeti Stádium Kiadónál (*A halálművész*, 2003; *A Nap gleccserei*, 2006; *A vendég*, 2008; *Veszélyes helyek*, 2009). 2013-ban első helyezést ért el a XXXI. Országos Tudományos Diákköri Konferencia Társadalomtudományi Szekcióján, filmtudomány tagozaton.

(Multi)médiumok erőviszonyai a századfordulón. Az Uránia Tudományos Színház ismeretterjesztő előadásai

Esszémben egy olyan kulturális gyakorlatot vizsgállok a 19. és a 20. század fordulójának kontextusában, amely önmagában is multimediálisnak tekinthető, ilyenformán összehasonlítható más korabeli multimediális gyakorlatokkal. A multimedialitás persze fenntartásokkal alkalmazható fogalom, mivel mai értelmében nyilván nem állhatott fenn a századforduló maitól gyökeresen eltérő technikai környezetében. Az azonban kijelenthető, hogy az Uránia Tudományos Színház a tudomány népszerűsítésének szolgálatába számos olyan mediális nyelvjárást állított, amelyek a korban vagy már bejáratottnak számítottak, vagy szintén épp felemelkedőben voltak. Ezek kombinációjaként az Uránia-praxist éppúgy lehetne multipraktikusnak, mint multimediálisnak nevezni.

A kortárs gyakorlatok közé tartozik a mozgókép, amely – a film, illetve a mozielőadás egyre autonómabb formáját öltve – az Urániának a programjában 1917-re vált hangsúlyosabbá maguknál a (szöveges magyarázattal és laterna magica-, azaz álló- és mozgóképes vetítésekkel operáló) tudományos előadásoknál. ^[1] Utóbbi forma mégsem szemlélhető egyértelműen a film elődjeként, illetve alulmaradó vetélytársaként, sokkal inkább a korai filmmel egyidejűleg regnáló, ^[2] multimediális természetű gyakorlatként vizsgálom, amely azonban bizonyos tényezők következtében nem állta úgy ki az idők próbáját, mint a film.

A korai filmvetítések még számos téren emlékeztettek a laterna magica mellett számos más eszközt felvonultató Uránia-előadásokra (ezúttal nem magának a mozgóképnek az utóbbiakban való felhasználására gondolok). Az első filmvetítések kávéházi vagy varieté-helyszínei eleve implikálták a konferanszié jelenlétét (Japánban ez a funkció deklaráltan végigkísérte magát a némafilm korszakot is, a filmet a vászon mellett ülve narráló *benshi* gyakran sztárstátuszra is szert tett, de a nyugati némafilm párbeszédese vagy narratív inzertjei is felfoghatóak e funkció írott megfelelőiként), ^[3] vagyis a szöveg úgy volt meghatározó, hogy nem vagy nem feltétlenül osztozott a képi nyersanyag médiumán. Emellett a némafilmeket élőzenével, nyugaton főleg zongorával kísérték.

Adódik tehát a multimedialitásnak egy olyan értelmezése, amely a különböző médiumok (írott és szóbeli verbalitás, kép, zene) együttesét foglalja magában. Ezek technikailag is médiumnak tekinthetők, mivel nem csak eltérő észleléstípusokat jelölnek, ill. azokon alapulnak, de azokhoz kapcsolódó rögzítési, tárolási és visszajátszási módokat is magukban foglalnak. Felmerül azonban a kérdés, amelyet Sággy Miklós kifejezetten a film kapcsán tesz fel: mi a tényleges médium? ^[4]

(Okfejtésben a „mediális” foglalat” vagy „domináns médium” kifejezéssel jórészt erre a „tényleges médiumra” utalok.) Pethő Ágnes ezt a multimedialitást inkább intermediális hálózatként értelmezi, illetve *palimpszesztként*, azaz olyan folyamat eredményeként, amelynek során a különböző művészi kifejezésformák többszörösen tele-, majd átírják a filmi hordozóanyagot. ^[5] Ez már implicálja azt is, hogy a tényleges médium, illetve a mediális foglalat nem más, mint az ismétlődő átírások bázisa, az (itt filmi) *hordozóanyag*. Persze kor- és technikafüggő, hogy ez a hordozóanyag a film multimedialis mátrixának hány komponensét képes ténylegesen magán hordozni: mint említettem, a némafilmkorszakban csak a kép és az írott szöveg kaphatott helyet rajta, a hangsáv csak a hangosfilm megjelenésével került rá. Vegyük azonban észre, hogy az elv mind a kép, mind a hang esetében ugyanazon az analóg nyomhagyási logikán alapul, ^[6] vagyis kis túlzással kijelenthető, hogy abban a pillanatban, amint megjelent a kép rögzítésére is visszajátszására alkalmas celluloidszalag, egyben előirányozta annak lehetőségét is, hogy egyszer a hang ugyanígy, ugyanezen a materialitáson keresztül rögzíthető és lejátszható legyen.

Az előzenés kíséret és egyéb performansz-centrikus elemek tehát a hangosfilm megjelenésekor átadták helyüket a *hangsáv* szalagról való lejátszásának. A kompakt technikai rögzítés és visszajátszhatóság támadást intézett a benjamin-i értelemben vett auratikusság, az előadás itt-és-most jellege ellen, ^[7] cserébe viszont lehetővé tette a film mint alkotás ^[8] viszonylagos függetlenedését a (mozi)előadás térben-időben kötött praxisától. ^[9] Ezzel szemben az Uránia-előadások olyan sok kulturális és mediális hagyományt mozgósítottak egyszerre, hogy azokat lehetetlen lett volna technikailag kompakt formában rögzíteni. Másként fogalmazva: ha létezett is az Uránia esetében tényleges „médium”, az nem materiális volt (tehát nem pl. a laterna magicával kivetített dia, hisz az értelemszerűen nem hordozhatta a zenét, a szöveges magyarázatról nem is beszélve), hanem maga az előadás, ha úgy tetszik, a társadalmi térhez és időhöz kötött praxis töltötte be a keret szerepét. Nem akarom összemosni a médiumot és a gyakorlatot, inkább ezt a keretszerepet hangsúlyoznám, úgy fogalmaznék, mindkettő alkalmas összefogni más médiumokat és/vagy gyakorlatokat; abban azonban különbözhetnek, hogy köthető-e az adott gyakorlathoz egy kiemelt médium, illetve a multimedialis mátrixnak van-e domináns, a többinek anyagi foglalatot adó médiuma.

Felmerül a ma népszerű TED mint párhuzam (ezt bizonyos értelemben maga a TEDxDanubia is hangsúlyozza: a rendezvénynek az Uránia Filmszínház ad otthont), ^[10] ám a TED-előadások a digitális rögzítés és online elérés korában jutnak el közönségükhöz, megtekintésük nem helyhez kötött, korlátlan alkalommal újra lejátszhatók, vagyis formailag és dramaturgiailag emlékeztetnek ugyan az Uránia-előadásokra, mediálisan azonban gyökeresen különböznek azoktól. Utóbbiak ismétlődtek ugyan, ám performansz-centrikus sajátágaik változékonyságából (közönség összetétele, az előadó aktuális hangulata, a nézőknek a témához való viszonyulását befolyásoló hírek, aktuálpolitikai fejlemények stb.) adódóan mégsem zajlottak le kétszer ugyanúgy. ^[11]

Az Uránia-előadások hasonlóan rendeződtek műsorprogramba, illetve ismétlődtek, mint ahogyan ma a mozifilmek, ám multimedialitásuk foglaltata és szervezőelve még így is az élő előadás volt,

annak minden emberi tényezőjével, az előadó karizmájával, az előadások látogatásának a szabadidő eltöltésében betöltött szerepével és a tudományos ismeretekhez való hozzáférés (akkor korántsem evidens) emancipatorikus céljával együtt. Szükségszerű volt, hogy a kulturális és társadalmi környezet változásával ezek az előadások tért veszítsenek a filmmel szemben, amely szintén kialakított ugyan egy bizonyos téridő-kezelési gyakorlatot, azaz magát a mozielőadás-látogatást, ám attól idővel (igaz, jóval később, és további mediális átalakulások során) ^[12] függetlenedett. Emellett a népszerűségét biztosító komponensek közül több volt egyazon médiumon szinkronizálható – így nem is annyira fizikai, mint inkább szellemi értelemben mobilis, azaz új célokhoz rendelhető –, mint az Uránia-előadás különböző tényezői. A változatos célokhoz rendelhetőség alatt azt értem, hogy a mozik a szórakoztatáson túl nem fogalmaztak meg olyan, egész praxisuktól principiálisan elválaszthatatlan társadalmi célt, mint az Uránia Tudományos Színház. Vagyis a filmvetítések fogadtatása, népszerűsége sem függött olyan társadalmi irányzatoktól, mint az Uránia tevékenységének háttérében álló demokratizáló ismeretterjesztés és szabad tanítás. Mint látni fogjuk, az Uránia javarészt ebből a célból részesült anyagi támogatásban, vagyis manifesztója a konkrét infrastrukturális működést is befolyásolta.

A továbbiakban bemutatom, milyen szerteágazó kortárs szórakoztatási formákat idézett meg az Uránia. A jelenség speciális, mivel a szórakoztató elemeket a tudományos ismeretterjesztés szolgálatába állították, azaz az oktatásban használt szemléltetés comeniusi logikáját terjesztették ki egyfajta társadalmi emancipációra a 19. század végén meghatározó szabad tanítási irányzat jegyében. A kapcsolatot a kép mint *lingua franca* koncepciója jelentette, vagyis az Uránia szervezőinek az a törekvése, hogy a „szenzációs” elemekkel (képi megoldások) olyanokat is bevonjanak a tudományos diskurzusba (vagy legalábbis a tudományban való elmélyedésre biztassanak), akik a formai és intézményes értelemben hagyományos tudományos diskurzus iránt nem érdeklődtek, illetve vice versa, akiket a tudomány laikusnak tekintett, és sem megnyerni, sem felemelni nem akart.

A tudomány széles körben való népszerűsítése mellett az Uránia célja volt a kép mint önálló nyelv felemelése, írásának és olvasásának egyfajta diszciplináris szabályozása is:

Hogy kell képet nézni? Más, boldogabb hazában talán naivnak látszanék ez a kérdés. Olyannak, mintha arról írna valaki, hogy könyvet hogy kell olvasni. De nálunk – sajna – nem naiv, hanem nagyon is jogosult a kérdés, a melyet címül írtunk soraink fölé! Mert ugyan ki tud minálunk képet nézni? Ki ért képhez, a képírásnak akár csak elemeihez is? ^[13]

Ugyanakkor az ismeretterjesztő funkciót a kép végig egy *multimediális viszonyrendszeren belül* töltötte be, hisz a szervezőknek (progresszív törekvések és manifesztók ide vagy oda) bizonyos mértékig támaszkodniuk kellett a meglevő kulturális gyakorlatokra, ha már közérthetőségre törekedtek. Ez bizonyos mértékig ellene hatott a kép mint ténylegesen különálló nyelv körvonalazódásának – megmaradtak, sőt az információ közvetítésében nélkülözhetetlenek voltak pl. az előadó magyarázatához hasonló verbális elemek –, de még így is figyelemreméltó, hogy ez a törekvés egyáltalán megfogalmazódott.

Látni fogjuk, hogy a kor legtöbb praxisa multimediális volt, ám ezek közül egyesek összefonódtak egy meghatározó technikai médiummal, míg mások kevésbé. Mint említettem, a film esetében a technikai médium nyújtotta előnyökhöz nem kapcsolódott olyan korspecifikus eszmei cél, mint amilyen az Uránia-előadásokat életre hívta – így el sem évült. Ellenben azaz Uránia multimedialitásában egyetlen olyan domináns technika sem volt, mint a moziéban a filmszalag, emellett nagyban függött az ismeretterjesztéstől és szabad tanítástól mint *specifikus* konceptuális kerettől. Bár ezek a funkciók sokáig megmaradtak (az Uránia jóval azután is működött, hogy elvesztette dominanciáját a filmmel szemben), azt a társadalmi relevanciát, amely kezdetben nagy népszerűséghez juttatta, a századfordulós optimizmus, így az azzal járó társadalomjobbító, demokratizáló törekvések megkopásával már nem tudta pótolni.

Az Uránia és a szabad tanítás

Mielőtt kitekintenék a kortárs szórakoztatási formákra, felvázolom az Uránia-előadások intézményi háttérét és célkitűzéseit. Ezek nélkül nehéz lenne megérteni az Uránia multimediális kapcsolódásainak szervezőelvét.

„Az Uránia-színház olyan hely akar lenni, a hol a tudós oktatja, a művész gyönyörködteti és az író nemesíti embertársait és mindhárman az összetartozandóság érzetét nevelik” – fogalmazta meg a célt az *Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*.^[14] Az Uránia valójában gyűjtőnév, az Uránia Magyar Tudományos Színház-Egylet Részvénytársaság, az Uránia Magyar Tudományos Egyesület és az Uránia Szemléltető Taneszközök Gyára Részvénytársaság Erdélyi Mór és Társa értendő alatta. Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület a Magyar Tudományos Akadémia kezdeményezésére alakult meg 1897-ben, a *szabad tanítás* elvét, a tudomány széles körű megismertetését nálunk is meghonosító gyakorlat pedig 1899 áprilisában, az Uránia Tudományos Színház indulásával vette kezdetét.^[15] Vizsgálódásom intervalluma ettől a dátumtól az említett 1917-es évig terjed ki, amikor az Uránia műsorában a filmek vetítése hangsúlyosabbá vált a tudományos előadásoknál.

A szabad tanítás az ismeretekhez való hozzáférés körének szélesítését célozta. Angliában szabadegyetemek, Németországban ismeretterjesztő társaságok igyekeztek megvalósítani az új közművelődési formákat. A szabad tanítás nem csak a szorosan vett oktatás kérdését érintette, de a tudomány rendszerezését és, ha úgy tetszik, az ismeretközlés egész funkcióját is. Mintáik átvételét

az Uránia így foglalta össze:

Az alulírott alapító bizottság [...] Uránia Magyar Tudományos Színház-Egylet és Részvénytársaság czimmal oly kulturális intézmény létesítését célozza, mely az összes tudományos és társadalmi ismeretek történetét, fejlődését, jelenét fogja vetített, decoratív és kinematografikus képekben, érdekfeszítő darabokban, zenével bemutatni, oly tökéletes vonzó és szórakoztató formában, hogy közönségünk minden rétegének izlését és tudását fejlesztő, kedvelt szórakozása legyen. [16]

A szabad tanítás átvételének célja nem holmi elvont utópizmus volt, hanem nagyon is konkrét magyarországi jelenségekből indult ki. Az *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönyének* irányadó cikke nem is csupán az iskolai oktatásban eltérő ideig és szinten részesülők közti különbségeket emeli ki, hanem rögtön az iskolai oktatás elégtelenségét:

Nem tekintve azoknak fölötte nagy számára, a kik a tankötelezettség korát túllépték, a nélkül, hogy oktatásban kellő eredménnyel részesültek volna, mindnyájan tudjuk, elismerjük, hogy az iskolai műveltség a maga egyoldalúságában és szűk körbe szabott voltában nem felelhet meg teljesen a kor követelményeinek, igényeinek, vágyainknak és az ismeretekre való törekvéseinknek. Ezt a célt akarja szolgálni az Urania. [17]

Figyelemreméltó, hogy az iskolai oktatás hiányosságainak okaként az írás az iskola általános korszerűtlenségét jelölte meg. Az attitűd így, ha lehet, még forradalmibb: a problémák okaként nem csak azt tételezi, hogy egy társadalmi intézményrendszerből, illetve a benne foglalt jogokból egyes rétegek kiszorulnak, hanem azt, hogy az adott intézményrendszer már *önmagában* nem alkalmas a kor kihívásainak való megfelelésre.

Az Uránia korának élénk technikai fejlődése és az ehhez kapcsolódó egyetemes haladáseszme tükrében ez persze logikus felismerés. A dinamikus fejlődést általános társadalmi követelményként definiálták egy olyan korban, amikor „tudomány, ipar, kereskedelem minden ágának fejlődése intensivebb és tágabb körű ismereteket kívánt, a komplikáltabb életkörülmények között, a nagyobb igények formálódása közben a létért való küzdelem terhesebbé vált s az agynak fokozottabb tevékenységet kellett kifejtenie.” [18] Ha tehát a társadalom egésze viharos átalakulásokon megy keresztül, nyilvánvalóan a társadalom majdani működtetésére felkészítő oktatásnak is rugalmasabbnak és naprakészebbnek kell lennie. A porosz iskolarendszer merevségének ismeretében az is érthető volt, hogy a szabad tanítás elvének képviselői nem ezt a struktúrát akarták forradalmasítani, hanem – a porosz rendszer sajátosságait az iskola mint intézményrendszer *egészére* nézve szimptomatikusnak tekintve – inkább a széles társadalmi nyilvánosságot, illetve az abban létrehozott új fórumokat (pl. az Urániát) szándékoztak az oktatás, ismeretterjesztés szolgálatába állítani.

Kritika érte azonban a tudományos életet is. A *Budapesti Hírlap*ban megjelent 1899-es tudósítás felidézi a miniszterelnöki sajtóosztály segédtitkára, Kumlik Emil által („a budapesti népszerű

fölolvasásokat tartó társaságban”) tartott sajtótörténeti felolvasás lényegét, miszerint:

Az iskolán kívül, ugymond, nálunk alig van intézmény, mely az időszaki sajtóval csak megközelítőleg is versenyezhetne. Tudományos intézeteink, fájdalom, nem népszerűek. Könyvtáraink, muzeumaink üresek. Könyveket, komoly tudományos műveket alig olvas valaki. [19]

Figyelemreméltó észrevételek. Arra mutatnak, hogy a tudománynépszerűsítés égető kérdés volt a korban, és az Uránia mellett számos felolvasókör, illetve szabadon látogatható tudományos előadások igyekeztek áthidalni e terület hiányosságait. Ami az Urániát megkülönböztette a többi hasonló kezdeményezéstől, az nagyon világosan deklarált célja, eszköztára, valamint a rendelkezésére álló infrastruktúra és állami támogatás volt.

MN VIII. 138. Embervásár, Debrecen (Hajdúvm.) – Haranghy György felv. 1910-es évek. Néprajzi Múzeum, Budapest F 20 950



Haranghy György: Embervásár Debrecen (1910-es évek). Haranghy Uránia-előadásokhoz készült fotói inspirálták Csontváry Kosztka Tivadart is.

A célok mellett tehát az ismeretterjesztés mikéntje is hangsúlyos volt. A gyönyörködtetve tanítás a szemléltetés lehetőségeinek kiterjesztését, azaz a tudományos ismeretek sajátos kommunikációját és formába öntését jelenti. Ezen belül kulcsfontosságú mozzanat volt az ilyen ismeretterjesztésre való fogékonyság kialakítása is, hiszen ez – ebben a formában előzmény nélküli társadalmi gyakorlat lévén – nyilvánvalóan pozicionálásra szorult a széles köztudatban. (A térségben a budapesti Uránia volt az első, Bécsben is csak 1889-ben alakult tudományos színház; az ekkor már tíz éve üzemelő berlini Urania jelentette a viszonyítási pontot.) [20] Az Uránia-előadás „a kimondott szót hatalmasan illusztrálva, művészi dekorációk, meglepő fényhatások, a fantázia együttműködésével oktat gyönyörködtetve, új világokat mutat be, tudást, történet felfogást mélyít ki, eszméket és gondolatokat közöl, eszményeket szemléltet, játszva és könnyedén. Ezt a célt akarja elérni a tudományos színház és, hála a modern optikai vívmányoknak, el is éri!” [21] Kulcsfontosságúak tehát a modern technika vívmányai, hiszen ezek képesek az ismereteket az

ilyen vívmányok iránt eleve érdeklődő tömegekhez eljuttatni. A képi kifejezőmód vonzereje és a technikai attrakció hivatott felébreszteni a tudományos ismeretek iránti fogékonyságot.



Ismeretterjesztő diák Németországból, az 1900-as évekből

Ismeretterjesztés, szemléltetés, technika és tényleges intézményi hálózat szempontjából a minta egyértelműen Németország volt. Az iskolán kívüli oktatás fontosságát és eszközeit taglaló beszédében Berzeviczky Albert kitért a berlini Urániára, amelyben „magyarázó előadás mellett természettudományi kísérleteket és mutatványokat állítanak teljes színpadi apparátussal a közönség elé.”^[22] (Alakultak továbbá Uránia-színházak Bécsben, Londonban, New Yorkban, Milánóban és Drezdában is.^[23]) A berlini gyakorlat jelentette a magyar Uránia-előadások legközvetlenebb mintáját és előképét:

A színházban egyébként a sceneria ugyanaz, mint nálunk. Mozgó fénykép itt nincsen, de a vetítógép ugyanúgy működik, a vetített kép pedig méretekben és színezésben hasonlóan jelenik meg a vásznon. Éppen úgy oldalt áll a frakkos felolvasó, a kinek kissé berlinies kiejtése, poroszos pózolása s az a páthosz, melylyel mindent kiejtett, még a citrom nevét is (Oh Zitrone! ... Zitrone), engem zavart kissé. A színház naponta tart esti előadásokat, vasárnap egy délutánit is. Az iskolák részére nincs külön előadás a színházban, mint nálunk, de a nagyobb, a csillagvizsgáló mellett lévő Hörsaal állami oktatás céljaira is szolgál.^[24]

A berlini Urania azonban azt is jól mutatta, hogyan kapcsolódhatnak össze a szórakoztató ismeretterjesztés és a tényleges, közéleti vélemény-kifejezésre alkalmas nyilvánosság-funkciók – bár ennek egyes megnyilvánulásai hevesebbek voltak, mint ahogy azt a szervezők feltételezhetően várták. A berlini Urániában, 1919. március 19-én tartott előadás, amelyben Armin T. Wegner, az Ottomán Birodalomban szolgálatot teljesítő egészségügyi tiszt számolt be az örmények elleni török emberirtásról, káoszba fúló felzúdulást váltott ki a közönségből.^[25] Az ismeretközlés és az arra való reflexió köre kitágult – még ha utóbbi módja nem is volt kifejezetten hatékony.

A magyar Urániára visszatérve figyelemreméltó, milyen gyorsan megtalálta helyét a társadalomban ez a gyakorlat. Amint a *Budapest Hírlap* 1900 januárjában beszámol,

Az Uránia magyar tudományos színház igazgatósága január 3-án, délután öt órakor Molnár Viktor miniszteri tanácsos elnöklésével ülést tartott, a melyen az elnök behatóan ismertette azokat a tapasztalatokat, a melyeket az intézmény fönnállása óta tett, és melyekből kiviláglik, hogy a színház megszerezte a közönség és a tudományos körök érdeklődését. Az igazgatóság egyúttal elhatározta, hogy a színház vezetését Berzsilla

Nándor dr. ügyvéd és igazgatósági tag kezébe teszi le, a kinek oldalán mint tudományos igazgató Klupathy Jenő dr. egyetemi tanár fog működni. [26]

A látogatottsági adatok is jól mutatják az előadások közkedveltségét:

1899-1900-as évben 324 esti és délutáni, a tanulóknak 93 délelőtti és délutáni előadást rendeztek, amin 46500 tanuló vett részt. 1906-1907-es évben a 447 előadásnak összesen 180987 nézője volt (265 esti és 53 délutáni – 107457, 119 iskolai – 67830, 10 munkás – 5700 látogató az előadásokon). Ezeket a számokat növelték még a vidéken tartott bemutatók, hiszen az Uránia a kezdetektől felvállalta azt, hogy a vidéken élők számára is eljuttassa ezeket az ismeretanyagokat. 1904-ben 159 községben 350 előadást tekinthetett meg 25000 néző, 15000 ismeretterjesztő füzetet (az előadások szövegei) adtak el pár fillérért. [27]

Az Uránia kulturális értelemben is hamar tényezővé vált, amennyiben a rá irányuló művészi reflexiókat is relevánsnak tekintjük. A kora kulturális jelenségeire kritikus humorral reagáló Karinthy nem csak parodizálta az Uránia-előadások bő képi illusztráltságát és (alább bővebben vizsgált) sajátos logikáját *A bőr* című írásában, de a *Tanár úr kérem*ben ennél személyesebb kapcsolódásról is számot ad:

Uránia. „A jégvilág” című darabot adták, jó volt a fűrészes hal. Csináltunk dobtapsot, mire az igazgató lekiabált a páholyból, hogy az egész iskolát hazakergeti, nagyon röhögünk Gárdossal, minden kép után állathangot utánoztunk és mondtuk „Náttyon szép! Náttyon szép!” – és minden képnél olyan hangosan álmélkodtunk, hogy milyen gyönyörű, hogy a felolvasó egész büszke volt és minden kép után úgy nézett szét, mintha ő festette volna. [28]

Az itt említett délutáni előadásokat kifejezetten iskolások részére tartották. (Mi több, a hátrányos helyzetű gyerekeket kedvezményben részesítették: a *Budapesti Hírlap* tudósít róla, hogy Verédy Károly székesfehérvári tanfelügyelő és az Uránia igazgatósága közti megegyezés értelmében 1899-től a diákjegy egységesen 25 krajcárba került, és minden ötödik gyerek ingyen nézhette meg az előadást.) [29] Az Uránia így egészítette ki a hagyományos iskolai képzést, amelynek a társaság által vélelmezett hiányosságairól fentebb esett szó, ám amely a természettudományok kísérleti oktatásán keresztül (lásd a szintén Karinthy által említett Heron-labda, Leclanché-elem, magdeburgi félteke, [30] amelyek otthoni elkészítésére a gyerekeket buzdították, vagy a csillagászati jelenségek, pl. napfogyatkozás házilag megfigyelése) [31] mégiscsak párhuzamban állt a színes, tapasztalati úton oktató Uránia-gyakorlattal. Emellett az Uránia magukat az előadásokat is kiadta iskoláknak szánt diasorozatként, újraválogatva, a tantervhez igazítva, szénszálas vagy Mita-égős vetítővel kompatibilis formában; ezeket a besötétített termekben lehetett levetíteni. [32]

Egészében véve az Uránia hamar szert tett arra a társadalmi megbecsültségre és népszerűsége, amelyre törekedett. Releváns szórakozási formává vált, amely a tudománykommunikáció

feladatát is magára vállalta, vagy legalábbis illeszkedett abba a társadalmi kontextusba, amelyben a tudományos diskurzus elszigeteltsége problémaként fogalmazódott meg. De milyen tényleges narratív és dramaturgiai megoldásokkal töltötte be ezt a szerepet, és hogyan alkalmazta az oly sokszor említett vizuális szemléltetést? Az alábbiakban egy konkrét példán keresztül mutatom be az Uránia-előadások jellemző felépítését, amely mutatott ugyan párhuzamokat a tudományos előadások általános szerkezetével, ám el is tért attól.

Az Uránia és a tudományos előadás

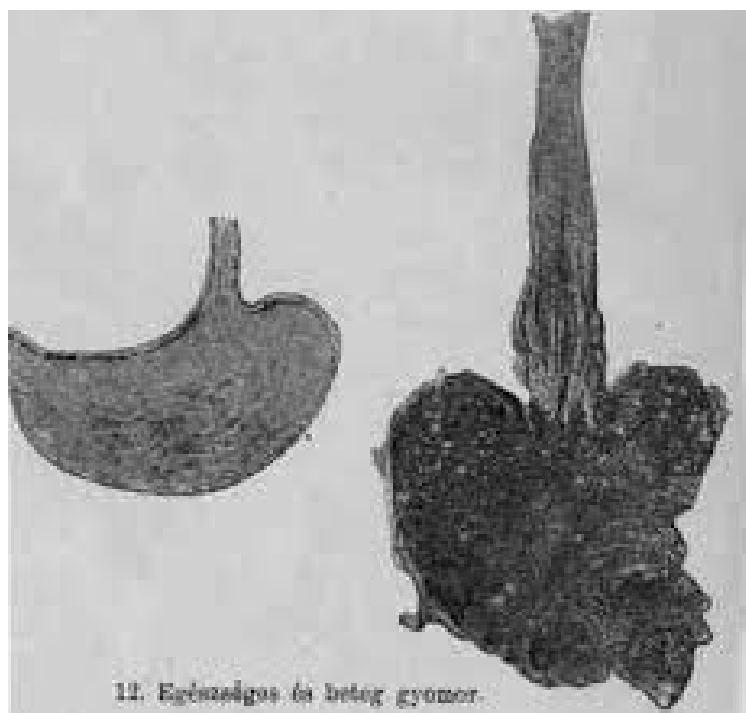
Természetesen a szabad tanítás előtt is léteztek demonstratív tudományos előadások. Ezek azonban egyrészt nem laikus közönségnek szóltak, másrészt a képet (hacsak nem maga a kép, pl. egy műalkotás volt az adott prezentáció tárgya) nem kezelték különös jelentőséggel bíró kifejezési formaként. Megelégedtek a kép (természet)tudományos életben bevett, illusztratív alkalmazásával (pl. képkötő eljárásnak is minősülő kutatási módszerek eredményeinek bemutatása, mikroszkópfelvételek stb.).

Kivételt az iskolai előadások jelentettek, ahol (mint fentebb láttuk) a változatos eszközökkel történő szemléltetést Comenius paradigmateremtő, 1625-ös *Orbis Sensualium Pictura* óta helyénvalónak tekintették, hiszen a diákok életkori sajátossága a kisebb koncentráció-készség, amelyet érzékszervi ingerekkel kell ébren tartani. ^[33] Mindazonáltal a szűken értelmezett oktatói gyakorlatban is óva intettek a túlzott szemléltetés varázsától: Wessely Ödön megállapítása szerint „a szemléltetés maga nem elegendő, hanem mindenkor hozzá kell fűzni az érdemi munkát.” ^[34] Ebből mindenesetre lezűrhető a következtetés: Comenius ide vagy oda, a szemléltetéshez még az oktatásban is olyasfajta képzet kapcsolódott, mintha a keserű orvosságot fogyasztathatóvá tevő cukormázról lett volna szó. A komoly tudományos diskurzus képek általi népszerűsítése pedig, amelyre az Uránia is törekedett, példátlan volt; az ismeretek laikusok felé való közvetítésében a vizuális jelleg már ezeknek a laikus felnőtteknek a szellemi „gyermekiségéhez” igazodó, „lebutító” kommunikációnak minősült. Az Urániát ennek megfelelően gyakran érte a felületesség vádja, ^[35] amely ellen a társaság így védekezett:

A tudományba való elmélyedés helyett a népszerűsítő Urániának csak az lehet a feladata, hogy az igazságok iránt érdeklődést keltsen. A hol az érdeklődés felébredt, maga-magától fejlődik tovább az elmélyedésre való törekvés. Ezt a feladatot az egyes tudományos társaságoknak kell megoldani, melyeknek az URÁNIA csak előkészítője, közönség-szervezője. A tömeg lelkének az ismerete pedig azt követeli, hogy a szépségeit e tudásnak ne mellőzzük el, de ellenkezőleg, aknázzuk ki, hogy így igazi érdeklődést, ennek révén IGAZ ISMERETEKET terjeszthessünk! ^[36]

A komoly tudományos diskurzusba illeszkedő, kutatási célú képkötő eljárásokkal készült szemléltetőanyaggal természetesen az Uránia-előadók is éltek. Ám ha megvizsgáljuk magukat az előadásokat (illetve azok néhány sarkított reprezentációját, pl. Karinthy említett paródiáját),

láthatjuk, hogy a kép itt már nem volt egyértelműen alárendelt a szöveges formában közölt információnak, hanem azzal egyenrangúként szerepelt, sőt saját jogán is szervezőelvként, vagy legalábbis egy önálló értelmezési síkként működött.



Egészséges és beteg gyomor. Illusztráció Dr. Stein Fülöp Az alkohol c. előadásából (18. oldal). Az Uránia-előadások is nagyban támaszkodtak a kanonikus tudományos képhasználatra.

Az Uránia a fent említett, deklarált gyönyörködtetési szándék jegyében nem csak képhasználatában, de a téma megközelítésében is szabadon értelmezte a tudományos konvenciót. Ha áttanulmányozzuk az egyik leghíresebb Uránia-felolvasás, Dr. Stein Fülöp alkoholizmusról szóló előadásának átiratát, láthatjuk, hogy egyrészt valóban minden alkalmat megragad az illusztrációra, másrészt magának a szövegnek a felépítése és forrásai is színesebbek a hagyományos tudományos szövegekénél. Az alkohol történelmének bemutatását Stein egy anekdotával („mondával”) kezdi, amely arról szól, hogy az alkoholt alkimisták állították elő a bölcsek kövének keresése közben, mintegy véletlenül. [37]



David Teniers: Alkimista. Illusztráció Dr. Stein Fülöp előadásából (3. oldal)

A felütés lehetővé teszi a vegyészet szórakoztató formában történő képbe hozását, hisz az alkímiát hagyományosan a mai kémia elődjének tekintik, bár emellett nyilván a babonaság konnotációi is erősen kapcsolódnak hozzá. Ez utóbbi megítélés egy második, kevésbé nyilvánvaló indok arra, miért ezzel az anekdotával vezeti fel a szerző-előadó az alkohol témáját. Mind az alkímia, mind az alkoholizmus a korban nagyra értékelt, haladáselvű racionalitás ellentétéként szemlélhető: előbbi már meghaladottnak minősült, utóbbira pedig úgy tekintettek, mint legyőzendő problémára, amely az általa okozott betegségekkel, elharapódzó nyomorral és erkölcsi romlással a társadalom épülésének útjában áll.

Ezt a sajátos narrációs módot, a tulajdonképpeni tényanyag tagolásán, illetve illusztrációin keresztül megidézett másodlagos asszociációs síkok működtetését Karinthy is parodizálja *A bőr* c. írásában:

A bőr fejlődése (Felolvassa a drámai hangú). (Kép: Brengheltől, a »Fiait felfaló Krónosz.«)^[38] (...) Hiresek voltak Medici Katalin himezett bőrpapucsai, amelyekkel a rettenetes nő ugyszólván gázolt a vérben... (Kép: vér-preparáció, mikroszkópban, az anatómiai muzeumból 2.b) 2.)^[39]

E két „rendezői utasításból” látható, hogy az illusztráció nem csak kép és szöveg viszonyát jelöli, de a különféle tudományterületekét, kánonokét is. A vérhasonlatnál a szövegben a vér képletesen szerepel, ám az illusztráció (a mikroszkópfelvétel) a legkonkrétabb biológiai mivoltában idézi meg. A bőr témája és a fiait felfaló Kronosz közti kapcsolatot a „szőröstül-bőröstül falta fel” fordulat, vagyis egy legfeljebb nyelvészetileg releváns klisé jelenti – fordított irányú társítással, a konkrétat elemelten, egy metaforának is tekinthető műalkotással illusztrálva. Az Uránia-vetítések képdömpingje valóban értelmezhető az öncélú képhasználatban való tobzódásként („Három részben, 114 színesen vetített képpel és 18 mozgófényképpel”, nyitja Karinthy a paródiát), ám a példa azt is jól mutatja, hogy valójában nem is önmagában a *képekkel* történt visszaélés, hanem a képeket az adott előadásban kontextualizáló *összefüggésekkel*.

De feltétlenül baj-e ez? Meglátásom szerint inkább azt jelzi, hogy a multimediális – és ekként eltérő érzékterületeket mozgósító – környezetben szimultán értelmezési láncok futhatnak verbalitás és vizualitás szintjén, amelyeknek jelentésközvetítő szerepe nem támaszkodik egymásra, ám nem is érvényteleníti a másikat. Illetve, ennek az emancipációnak a kiterjesztéseként (túllépve a puszta illusztráció logikáján, de azt nem hazudtolva meg), jól láthatjuk, mennyit ad a vizuális elrendezés az ismeretközléshez. A képek ugyanis sohasem teljesen értéksemlegesek, így óhatatlanul implicálnak olyan jelentéseket, amelyek alátámaszthatják az előadás szövegét, megkérdőjelezhetik, vagy plusz dimenziót adhatnak neki. Stein előadásában szerepel egy összehasonlító ábra a józan és az iszákos ember ifjú- és férfikoráról; a képen feltűnő, hogy a józan embert öltöztet és hajviselete viszonylag jómódú városi embernek, de minimum ünneplőbe öltözött birtokos parasztnak mutatja, míg az iszákos ember külső attribútumaiból ítélve zsellér. Az előadás szövege erre a különbségre annyiban tér ki, hogy az alkoholizálást az elszegényedés *okaként* pozicionálja, ám a képpel együtt módot ad a kérdés továbbgondolására és annak felismerésére is, mekkora szerepe van az iszákosság kialakulásában annak, hová születik valaki, milyen szokások veszik körül, és főként milyen, egyéb forrásokból eredő társadalmi egyenlőtlenségek és frusztrációk készítetik arra, hogy igyon.



*Józan és iszákos ember 20 és 32 éves korában. Illusztráció Dr.
Stein Fülöp előadásából (19. oldal)*

Stein előadása jól példázza az Uránia-előadások társadalmi küldetéstudatát (amely nyilván eltérő hangsúllyal nyilvánult meg az egyes előadásokban, azok témájától függően). Az ismeretközlés nem öncélú, hanem, némiképp a mai prevenciós előadásokhoz hasonlóan, a társadalmi tudatosságot igyekszik növelni egy szociálisan kártékony jelenséggel kapcsolatban. Az előadás végigkíséri az alkohol kultúrtörténetét, Noé részegségén és számos antik példán át a párbajokig, amelyeket a szerző „középkorból átszármazott barbár szokásként” említ, ^[40] összhangban a fenti sugallattal, miszerint az alkoholnak megvan ugyan a helye a kultúrában, ám a társadalmi fejlődés érdekében ugyanúgy le kell küzdeni, ahogyan az ókort, a feudalizmust vagy más, saját kontextusában esetleg nagyon is gazdag, de az aktuális viszonyokhoz képest kezdetlegesnek tételezett berendezkedést is meg kellett haladni. (Nota bene, Stein Attilával kapcsolatban is kiemeli, hogy a görög császár által a tiszteletére rendezett lakomán a hun fejedelem vizet ivott fakupából, ennek köszönhetette előnyét az aranyserlegből bort védő többiekkel szemben. Ez értelmezhető egyfajta kísérletként is az alkohollal hagyományosan összekapcsolt magyarságimázs progresszív revíziójára, hisz Stein szerint Attila „népét őseink közé sorozzuk”. ^[41]) A kultúrtörténetet orvosi magyarázat kíséri az alkohol által okozott szervi elváltozásokról, mentális problémákról, valamint szociális kitekintés a nyomorra, a gyilkosságokra és a családon belüli erőszakra.

A szerteágazó szempontokat, megközelítéseket hasonlóan változatos technikájú és stílusú illusztrációk kísérik. Láthattuk, a szöveg felhasználja a tudományos illusztrációkat (orvosi fényképfelvételek), emellett azonban műalkotásokat is megidéz (az alkimistát ábrázoló Teniers-kép, Nagy Sándor vagy Octavianus szobra stb.). E sokszínűség tükrében különösen fontos az összegzés, hogy az előadás (itt nem csak ismeretterjesztő, de társadalomjobbító) attitűdje kellőképpen rögzüljön, illetve a megfelelő hatást váltsa ki:

Az alkohol feltalálója megismeri felfedezése valódi tulajdonságait, látja a betegség, bűn, nyomor és halál örült boszorkánytáncát, amelynek ő az okozója. Érti, hogy végtelen örvény tárult fel az emberiség előtt, amely elnyeléssel fenyeget mindenkit és rémületében maga is ebbe az örvénybe bukik. De a századok múlnak és a gonosz szellemet – amelyet a gondolkodás, a bűvárlat idézett fel és amelylyel többé már nem bírt – ismét csak korlátai közé szorítja a bűvárlat, a gondolkodás, a haladás, a világosság. ^[42]

Látható a fejlődéselvű racionalitás tételezett és remélt győzelme. Az Uránia előadásai valóban igyekeztek oly módon megváltoztatni a társadalmat, hogy az ismeretterjesztés révén annak tagjait tették ebben a változásban motiválttá és kompetenssé. A cél egyértelmű, azt azonban érdemes bővebben megvizsgálni, hogy az Uránia tevékenységének infrastrukturális háttere a (szabadon kezelt) tudományos előadói gyakorlaton és az oktatásban bevett szemléltetésen túl milyen egyéb kulturális gyakorlatokat, médiumokat idézett meg, és azok felhasználása hogyan igazodott az ismeretterjesztési szándékhoz.

Az Uránia a színház határmezsgyéjén, avagy a fizikai és a társadalmi tér artikulációja

Az Uránia Tudományos Színház – neve ellenére – csak bizonyos kódjaiban osztozott a színházzal. Ezek közül először a *térelrendezést* vizsgálom meg. Látni fogjuk, az Uránia épületének belsőépítészeti megoldásai önmagukban is megjelenítik az Uránia-praxis sajátos határhelyzetét. A kőszínházi gyakorlat (pl. színészi játékmód stb.) ténylegesen nem idéződött meg az Uránia-előadásokban, azonban a tér felosztása, a scenikai eszközök és megoldások (világítás), valamint a festett dekoráció szimbolikája mégiscsak ehhez a hagyományhoz kapcsolta az Uránia tevékenységét. Megmaradtak azonban azok az elemek is, amelyek az épület múltjából adódóan az orfeumi hagyományról tanúskodtak. Megállapíthatjuk tehát, hogy még ha az Uránia ismeretterjesztő tevékenysége implikált is egyfajta – nem művészi, hanem tudományos gyökerű, ambíciózusságában azonban a kőszínházihoz hasonló – tekintélyt, az ezzel ellentétben álló, könnyed orfeumi hagyománytól sem igyekeztek elhatárolódni. Erre bővebben visszatérek az Uránia és az orfeumok kapcsolatáról szóló fejezetben, azt azonban már most megállapíthatjuk, hogy az Uránia *eltérő szférákat összekapcsoló tevékenysége* (pl. a mozi-kontextusban egyébként még kételyekkel fogadott mozgókép tudományosan legitimált használata) nyomon követhető a

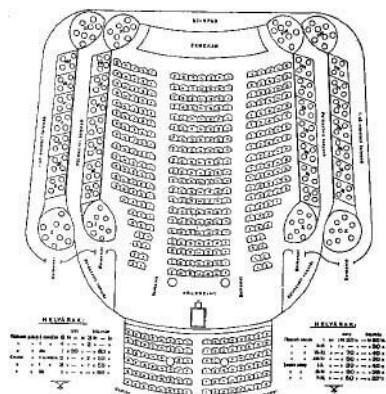
térhasználatában is. A megítélés kérdése pedig már átvezet az Uránia, a színház, az orfeumok és a mozi viszonyának másik szempontjára: arra, hogy milyen helyet foglaltak el ezek a gyakorlatok a társadalom *értékrendjében*.

Az Uránia tevékenységének helyet biztosító épület (egyes források szerint 1893-ban, mások szerint 1895-ben épült) eredetileg mulatóként – Oroszi Antal irányítása alatt Caprice néven, később (mór stílusára utalva) Alhambraként, majd vándorkomédiások tulajdonában – működött; [43] a tudomány e fellegvára tehát *ab ovo* kapcsolatban állt a szórakoztatással. Ugyanakkor a Kerepesi (ma Rákóczi) úti épület belső tere a színházi hagyományt, illetve a színházba járást mint kulturális praxist örökölte meg, annak minden elitista vonatkozásával:

Belépve a színház tágas előcsarnokába, kényelmes ruhatár áll a közönség rendelkezésére. Maga a színház nézőtere, a mór stílű dekoratív berendezés remeke, a főváros látványosságai közt különösen számottevő alkotás. 576 ülőhely van a színházban; a földszinten 18 páholy, 306 ülőhely; a karzaton 18 páholy és 94 ülőhely. A színház igazgatósága ugyanis arra törekedett, hogy kényelmes székelrendezéssel is megszerettesse a színházat a közönséggel. A vetítő készülék a nézőtér háttérében van elhelyezve. [44]

A belmagasságot azonban megnövelték, emellett a nézőtér alatt is egyfajta süllyesztett gépházat alakítottak ki. A „pazarul aranyozott nézőteret” megvilágító „1500 villanyos lámpa”, valamint a fényben fürdő függönyfestmények alakjai, Pallasz Athéné és Héliosz – mint a tudomány mitologikus allegóriái – a dekoráció nyelvén is megfogalmazták az Uránia eszmeiségét. [45]

Vegyük észre, ez a térelrendezés, bár a színház mintáját követi, az elektronikus berendezések érdekében átalakított szerkezetével már előrevetíti a mozit is. Ahhoz, hogy a kép a nézők által szemlélt vászonra vetüljön, a vetítőnek mögöttük kell elhelyezkednie.



Az Uránia alaprajza

Az Uránia Tudományos Színház technikailag tehát mintha a színház és a mozi határmezsgyéjén helyezkedett volna el – a térelrendezési megoldások, illetve az általuk implikált gyakorlatok pedig a társadalmi térben is elhelyezték az intézményt, illetve megmutatták e pozicionálódás esetenkénti problematikusságát.

A színház a kor privilegizált művészeti ágaként tagolt és rugalmas intézményrendszerrel bírt. A mai értelemben kőszínházinak nevezhető gyakorlat is teret biztosított a könnyed műfajoknak, pl. a népszínműveknek, zenei dimenzióban pedig az operetteknek, amelyek a később bővebben taglalt orfeumoknak is táptalaját jelentették. ^[46] Amint azonban még visszatérek rá, ezek a műfajok – a későbbi orfeumi hagyománnyal szöges ellentétben – könnyedségük ellenére is rendelkeztek egyfajta ideologikus presztízzsel, amennyiben kapcsolódtak a 19. században tudatosan megszilárdított magyarságtudathoz (gondoljunk a verbunkosra). ^[47] A színház tehát tagoltsága ellenére is széles körű társadalmi elfogadottsággal, egyfajta elitkulturális ranggal is rendelkezett, amelyről a mozi esetében nem beszélhetünk. Utóbbi „alantas” megítélését szintén pontosítani kell, hisz pl. az Urániában a film – attrakciós, szórakoztató potenciáljával együtt! – mintegy megnemesült. Azonban érdemes figyelembe venni, hogy e megnemesülésnek az Uránia-előadások tudományos-társadalomjobbító célja volt a háttere, vagyis hiába hangsúlyozták az előadók a mozgókép szenzációs, tömegeket vonzó jellegét, azt mégiscsak úgy pozicionálták, mint a hatékonyabb ismeretterjesztés eszközét. Maga a mozi mint önálló(suló), az Urániához hasonló legitim társadalmi céllal nem rendelkező szórakozási forma sokáig kényszerült elitista aggályokkal megküzdeni, legalábbis bizonyos partikuláris diskurzusokban (pl. az alább vizsgált kisvárosi közegekben) mindenképpen.

Az orfeum és a mozi tehát osztozott az alantas szórakozás kétes nimbuszán, bár különböztek is. Az orfeumhoz a régivágású, dzsentris züllés konnotációi kapcsolódtak, a mozihoz pedig a (pl. színházi) hagyományokra ártalmas, technicizált progresszióé. Abban azonban hasonlítottak, hogy az általuk képviselt szórakozási forma erkölcsileg negatív megítélését mediálisnak tekinthető érvekkel is alátámasztották. Az orfeumban a zenés-táncos produkciókat, közelebbről a táncosnők kétes szerepét kapcsolták az ottani szórakozás züllöttségéhez (később bővebben), de pl. az Urániának helyet adó egykori Alhambra belső terének arabos kialakítása (szamárhát-ívek, arabeszkok, vörös-arany színvilág), illetve az ezek által megidézett szerájhangulat ^[48] sem keltett épp erényes benyomást. A mozi esetében a technicizált képek bűvöletét figyelték gyanakvással, különös tekintettel a gyerekekre gyakorolt káros hatásokra, illetve a kép szenzorosan lebilincselő mivoltából fakadó „tisztességtelen” előnyére a szöveggel szemben (ld. később). ^[49] Vagyis bármely intézmény, amely formailag vagy társadalmi beágyazottságát tekintve az orfeum hagyományából részesült és/vagy a mozi jövőbeli kilátásait tette magáévá, bizonyos mértékig kitette magát az ezeket érő mediális és morális kritikáknak is.

Ez a sajátos helyzet Magyarországon főleg egyes kisvárosok, pl. a Gerencsér Péter által vizsgált Csorna és Kapuvár gyakorlatában figyelhető meg konfliktusforrásként. ^[50] Nota bene, az Uránia nem korlátozta tevékenységét a fővárosra, célja volt „a főváros és a vidék nagyközönségével a tudományos és művészeti törekvéseket megismertetni és megkedveltetni.” ^[51] A vidéki vetítéseket utazó előadók tartották, bár kialakultak a tudományos ismeretterjesztésre szakosodott helyi körök is. A 19. század legvégének Budapestjéhez, illetve az Uránia demokratizáló lelkesedéséhez képest figyelemreméltó különbség az 1912-es Kapuvár Uránia-körének elitizmusa. Pontosabban a hangsúlyok különböznek a kétféle intézménykommunikáció esetében; nyilvánvalóan a budapesti

Uránia sem rokonította volna magát mulatókkal, ám törekvéseinek demokratikus jellege fontosabb volt az orfeumi hagyománytól való elhatárolódásnál (amelyet, mint láttuk, már csak az épület jellege és története is megnehezített volna). Ezzel szemben Kapuváron az Uránia tudományos törekvése – Gerencsér értelmezésében – éppen nem az alacsony rétegek felemelésének demokratikus gesztusával, hanem a tőlük mint egyfajta pejoratívan értett tömegtől való elhatárolódással került egyazon fogalmi oldalra. Hasonló figyelhető meg Kolozsvár esetében, ahol még a mozi hajnala után egy évtizeddel is a kapuvárihoz hasonlóan erős ellenérzések voltak tapasztalhatók a mozi intézményével szemben. A *Kolozsvári Hírlap* 1911. január 1-jei számában egy olvasói levél azt kifogásolta, hogy az Apolló mozi színháznak nevezte magát, ^[52] a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatójának, Janovics Jenőnek a moziigazgatóvá avanzsálása pedig olyan kritikákat váltott ki 1915-ben, miszerint figyelemben, anyagiakban és reklámban egyaránt „túl sok” jut majd a mozinak a színház rovására. ^[53]

Nagy Endre *A kabaré regényében* így írja le, mit érzett, amikor Kondor Ernő felkérte egy novellája felolvasására az 1907-ben megnyitott kabarében, a Bonbonnière-ben:

Elvörösödtem. Én még akkor ifjú szívemben hordoztam az írók presztízst, mint valami szentséget. Szégyenletes zuhanásnak éreztem hát, hogy személyesen álljak ki egy lokál közönsége elé. ^[54]

Az alkotó meggyőződése, miszerint egyrészt bizonyos közegek, másrészt a lokál közönsége előtti előadás mint olyan megszegyeníti a művet, jól mutatja a szellem intézményrendszereinek hagyományos elitizmusát. Ez két szinten is érvényesül, egyrészt társadalmilag és intézményileg, másrészt mediálisan. Utóbbi téren kulcsszerepet játszott a vizualitás. Említettem az Urániát időnként érő vádat, a (szigorú tudomány szemszögéből értelmezett) felületességet, amellyel szemben a társaság azzal védekezett, hogy céljuk értelemszerűen csupán a tudomány iránti érdeklődés felkeltése lehet. Az ehhez használt képeket összefüggésbe hozták „a tömegek lelkével”, vagyis feltételezték, hogy a vizualitás olyan nyelv, amelyet egyrészt azok is megértenek, akik nem részei a tudományos életnek, másrészt pedig olyan látványosság, amely vonzóan hat a tömegekre. A kép tehát értelmezésükben principiálisan összekapcsolódott a közérthetőséggel és a szórakoztató potenciállal. Amint később visszatérek rá, a mozival kapcsolatban is megfogalmaztak ilyen reményeket, utóbbi esetben azonban körvonalazódott a vizualitás fenti, pozitív megítélésének fonákja is. Konkrét aggályokat a gyermekekre gyakorolt negatív hatások kapcsán fogalmaztak meg, ám az adott kontextusban ezt kiegészítették a verbális nyelv háttérbe szorulásával is. ^[55] E megközelítés alapján a képek befogadása gyermeki funkció – mindenképp gyermekibb, mint az írott vagy szóbeli nyelvi közlések befogadása –, vagyis a vizuális kommunikáció kiaknázza a tömegek gyermeki mivoltát, illetve fenn is tartja azt. Ezek a vélemények – bár ellenkező előjellel – ugyanazon az alapon társítják a képet a tömegekkel, ahogyan ezt a társítást maga az Uránia is alkalmazta, a képet a tudományos ismeret laikusok felé való terjesztésének eszközeként pozicionálva.

Eredeti formájában azonban az Uránia éppúgy nem színház, ahogyan mozi sem. A filmeket nem önmagukban, külön műsorszámként vetítették, hanem tudományos-ismeretterjesztő szemléltetésként, színdarabok bemutatásáról pedig még ennyire se beszélhetünk, bár a jó előadók nyilvánvalóan rendelkeztek színpadi kvalitásokkal. Ennek jelentőségét a varieté- és orfeumhagyomány kapcsán vizsgálom majd meg. Előbb azonban lássuk, melyek voltak azok a technológiai újdonságok, amelyekkel az Uránia mintegy körvonalazni kívánta képhasználatának egyediségét, az ismeretterjesztő célt szolgáló, ám nagyon is a szenzáción alapuló látványosságot!

Az Uránia, a diavetítés és a panorámák. A vizuális attrakció

Mint említettem, célkitűzésében az Uránia olyan eszközként támaszkodott a képre, amely alkalmas volt a tömeg lelkének megszólítására. Láthattuk, önmagában a képhasználat sem a hagyományos oktatástól, sem az iskolai szemléltetéstől nem idegen, ám az Uránia ezeknél szélesebb körben kívánta kifejtetni ismeretterjesztő tevékenységét, vagyis olyan vívmányokra volt szüksége, amelyek a képek vonzerejét további affektív tényezőkkel voltak képesek fokozni.

Vizuális attrakció alatt itt elsősorban azokat a technikákat értem, amelyek a képek pusztá kivetítésén túlmenően hangulatfokozó hatást is el tudtak érni (pl. színes világítás), vagy a valóság-hűséggel játszottak el (a szó szoros, képi értelmében ez főleg a körképszerű formákra igaz, az Urániánál a reprezentáció tárgya és a reprezentáció helyszíne közti különbséget inkább performansz-elemeknél, pl. a későbbiekben említett néptánc-bemutatónál mosták el). Ezek azok, amelyek megkülönböztetik az Uránia képhasználatát a megelőző tudományos vizualitástól, és a gyakorlatot a szórakoztatás területéhez közelítik.

Az estek általában rövidebb, húsz-harminc perces előadással, „tudományos csevegéssel” indultak, amely tematikusan kötődött a fő előadásokhoz, azok felvezetéséül szolgált. ^[56] Ezt követte a „hosszabb, látványos” fő előadás. Ahogy Stein Fülöp előadásánál láthattuk, a szöveges magyarázat itt egészült ki a szemléltetés teljes arzenáljával:

Mialatt a nagy dekorációk felvonulnak a néző közönség előtt s a szöveg magyarázó szavai szemük láttára ígyn valóra váltak, a legbámulatosabb fényhatások váltják fel egymást a színpadon. Az átmenetek alatt szebbnél-szebb *skioptikon*-képek tárulnak a néző elé s a képek azután szeme láttára űzik, hajtják egymást. ^[57]

A skioptikon, azaz a diavetítő nyújtotta látványt („vetítőkészülék segítségével színekben gazdag DIAPOSITIVÉKKEL varázsolja elénk a tárgyak képeit, sőt azokat magukat is természetes színeiben az EPISKOP révén”) ^[58] kiegészítette még a *mozgóképvetítő* („a kinematograffal az élet jeleneteit rögzíti meg”) ^[59] és a *mikroszkóp-vetítő*. ^[60] E vetítéstípusok bármelyikét módosíthatta a világítás színe („fehér, vörös, kék és sárga fény harmóniája ömlik a dekorációkra s a képek tonusa is aszerint változhatik”), ^[61] vagyis az új technológia mellett változatlanul támaszkodtak a

hagyományos színpadtechnikára is. A belső tér leírásánál láthattuk, hogy maga a színpadkép is megőrizte ezeket a hagyományos formákat a függönnyel és a festett díszlettel. Az Urániában tehát működtek a színház médiumától örökölt formák (színpadkép, világítás) a laterna magica-, illetve diatechnikával, valamint a már előremutató mozgóképpel.

Maga a laterna magica is speciális jelentőségű. Technikailag ez minden, kivetített képeken alapuló médium őse. Kerek vagy négyszögletes üveglapokra festett képek vetítésére alkalmas eszköz, amelyből a kép nagy méretben vetül a vászonra, illetve az operátor egy kettős mechanizmust működtetve szinkronba hozhat képeket, így hozva létre a mozgás illúzióját. ^[62] (Az Uránia-diák szabványa 8,5×8,5 cm volt.) ^[63]



*Az Uránia Szemléltető Taneszközök Gyára Részvénytársaság által
Budapestről kiadott üvegdiá-sorozat darabja*

Anélkül, hogy a laterna magica történetébe túlságosan belemélyednék, kiemelném a diavetítés és a film két közös jellemzőjét: egyrészt a *kivetített fény által létrehozott*, illetve a *vászonon megjelenő és láthatóvá váló kép jelentőségét*, másrészt a kétféle vetítés által megkövetelt, alapvetően hasonló *nézői tevékenységet*. ^[64] Érzékelteti a korábbi vizuális médiumoktól való lényegi különbözőséget, ha felidézzük a Terry Castle által ködképnek nevezett, a 18. század végén tért hódító temetői látványosságokat. ^[65] Utóbbiak esetében ködre vagy füstre vetítettek, vagyis a „médium”, a füst illó természete gyökeresen eltérő vizuális sajátosságokat és logikát eredményezett, mint a vászonra vetített álló- vagy mozgókép fix jellege; utóbbi mindenki számára, minden szögből egyformán és egyformának látható. Ezenkívül csak a vászonra történő vetítés ismételhető meg tetszőleges számú alkalommal úgy, hogy a látható kép ugyanaz legyen. Könnyű belátni, hogy a tudományos szemléltetés követelményeinek, az objektivitásnak és a megismételhetőségnek csak a vászonra vagy más szilárd felületre történő vetítés felel meg.

Ha tehát az Uránia-vetítéseket olyan kombinált vizuális gyakorlatként fogjuk fel (a szöveget és egyéb elemeket most figyelmen kívül hagyva), amelyben bizonyos mediális jellemzők az ismeretterjesztési, mások a szórakoztatási célt szolgálták, akkor elfogadhatjuk, hogy előbbi az

önmagában vett, vászonra történő dia- és mozgóképvetítés képviselte, míg a színes világítás az utóbbit. Karinthy ezt a sajátját sem hagyta figyelmen kívül: *A bőrben*, kissé túlzó hatásvadászattal, még a „Csavargyártás” diát is „zöld üveg”, „piros és lila világítás” élénkíti. [66]

Karinthy komikus túlzásának hátterében valós tendencia húzódott meg, amely nemcsak az Uránia előadásain érvényesült. A színes világítással könnyebb volt módosítani a díszletet, mint festéssel, nem is beszélve a fényváltozások által érzékeltethető időbeli viszonyokról, hangulatokról. A színház a 16. század óta élt ezzel az eszközzel (gyertyákat helyeztek színes üveglapok mögé), [67] léteztek azonban olyan látványosságok, amelyek a szó szoros értelmében vett lineáris cselekménnyel nem rendelkeztek ugyan, ám nagyon is megjelenítettek olyan tartalmakat (pl. történelmi korokat vagy eseményeket), amelyeknél jelentősége volt a temporalitás érzékeltetésének, ekként a szimbolikus fényhasználatnak is.

Az egyik ilyen látványosságról, a *panoptikusnak* vagy *körképszerűnek* nevezhető formák korszerűsített változatáról beszédes képet nyújtanak a millenniumi látványosságok. Körképek természetesen korábban is léteztek, de a 19. század végére e látványosságtípuson belül is felértékelődtek a fényeffektek. A *Kiállítási Újság* 84. száma így ajánlja olvasói figyelmébe a Dante *Isteni színjátéka* által inspirált *Pokol*-körképet:

Megszámlálhatatlan sokaság. Álomvilági tájak. Soha eddig nem látott színhatások. A világnak egyetlen áttetsző színekkel és szabad alakokkal szerkesztett körképe. [68]

Nota bene, a *Pokol*-körkép nem erről híresült el, hanem az anyagi bukásról, amelybe a vállalkozás torkolt. [69] Gárdonyi Géza a Feszty-körkép sikere nyomán vágott bele az általa épp akkoriban fordított Dante-mű monumentális, körkép-formátumú „illusztrálásába”; nagyrészt Gustave Doré vonatkozó metszetei nyomán képzelte el a labirintusszerű teret hátborzongatóvá tevő fényhatásokat és különleges effektusokat. [70] A felkért művészek és a kivitelezők azonban nem tudták tartani a határidőket, 1896. május 2. helyett csak május 16-án nyílhatott meg a körkép, és a látogatói benyomások nem váltották be az előzetes hírverés által felkorbácsolt várakozásokat. Feszty Árpádné megfogalmazásában:

Bádog-barlangokban, bádog-sziklákon, vörösfényű villanykörtektől megvilágított, bádog-fantáziával megrajzolt, bádogból kivágott bádog kárhozottak gyűjteménye volt ez. Szegény bádogpokol az ő agyában fogant meg. Ő is fordította a költeményt. De hogy ki vágta, rajzolta, ragasztotta össze ezt a bádogcsudát? Ki, vagy kik? Nem tudom. Olyasféle volt az egész, mint a mostani barlangvasút. Bizony, csúfosan megbukott. [71]

A kifogás azonban a megvalósítás színvonalára vonatkozott („ki vágta, rajzolta, ragasztotta össze ezt a bádogcsudát?”), nem az eredeti elképzelésre. Gárdonyi kudarca nem érvényteleníti az affektív elemekkel operáló látványosságok korabeli népszerűségét, amelynek nyomán sok vállalkozó törekedett ilyen koncepciók megvalósítására. (Még a „barlangvasút” említése is erre utal, jóllehet Feszty-nél pejoratív értelemben.) Egyébiránt nem ez volt Gárdonyi utolsó

monumentális vállalkozása: a Vérmezőn szeretett volna „színpadra” állítani a Feszty-körképen megfestetthez hasonló fehérló-áldozatot, amelyhez az ország egész területéről válogatott volna „autentikus” szereplőket. ^[72] Terve (a *Pokol*-körkép bukása után értelemszerű módon) nem valósult meg. ^[73]

Már az eddigi példákból is kitűnik egy tendencia, amely az ismeretterjesztésben használt vizuális attrakció ellentettjeként is értelmezhető: a puszta szórakoztatás ismeretterjesztő attitűddel való felruházása, illetve maga az informatív vagy más módon szimbolikus fontosságú témaválasztás. A millenniumi látványosságok esetében ilyenek voltak a magyarság múltjának dicső fejezeteit összegző körképek és az egyetemes kultúrtörténeti szempontból releváns alkotások (pl. Munkácsi *Ecce Homo* c. hatalmas festménye), de még a (magát görögtűzzel, vízcisza-előadással és egyéb szenzációkkal reklámozó) *Konstantinápoly Budapesten*-hez hasonló mulatók is igyekeztek egzotikus arculatukat úgy pozicionálni, mint ami a világ távoli tájairól nyújt ízelítőt. ^[74]

Némiképp más módon, de hasonló elvet követve vált jellemzővé a tudományos kiállításokat szervező újfajta, kommerciálisnak nevezhető látványosság-faktor. A londoni Crystal Palace-ben rendezett 1851-es nagy kiállítás, amely a viktoriánus világ ipari csodáit hivatott bemutatni, szintén a vizualitás figyelemkeltő erejét, sőt ezenfelül a reklámok logikáját vette kölcsön, a kirakatok és vásárcsarnokok vevőcsalogató áru-elrendezését emelte be a tudományos kontextusba. ^[75] Az Uránia előadásai tehát nem egyedülként aknázták ki a 19. század második felétől a képre, illetve a képre mint ismeretterjesztő céllal felhasználható szenzációra irányuló érdeklődést. Leginkább úgy fogalmazhatnánk, hogy a korban egyrészt a tudományos illusztráció és az oktatási szemléltetés nyert szélesebb kiterjesztést a kor tömegeket vonzó technikai vívmányainak köszönhetően (színes világítás már elektromos berendezéssel, mozgókép), másrészt ezek az addig „csak” szórakoztató vívmányok tudományos vagy tudományközeli legitimitásra tettek szert a megfelelő közegben való felhasználás (múzeumok, szabad tanítás) révén. Ha a tudományos, oktatási vagy szórakoztató képhasználat egyes színterei nem is jelentettek gyökeres újdonságot, ilyen *kombinációjuk* már épp ellenkezőleg, nagyon is előzmény nélküli volt.

Torzító lenne azonban az Uránia hatását egyedül a technicizált kép vonzerejére visszavezetni. Mint említettem, ez a gyakorlat oly módon volt multimediális, hogy számos, már létező kulturális praxist ötvözött, amelyek legalább olyan mértékben voltak verbálisak (ill. zenei értelemben auditívak), mint vizuálisak. Lássunk tehát egy másik előképet!

Az Uránia és az orfeum

Láthattuk, milyen kapcsolatban állt az Uránia a színházi hagyománnyal, amely térelrendezésében is megnyilvánult, illetve hogyan mutatta ennek a térelrendezésnek a mozi technológiával való kapcsolatát. Maguk az előadások azonban a díszlet és a világítás egyes elemein túl nem követték a színházi formákat, előadás-struktúrájuk inkább a tudományos társaságok akadémiai prezentációit idézte, semmint a színművészeti műfajokét, bár még a tudományos előadásoktól is

megkülönböztette őket a meglehetősen szerteágazó forrásanyag és a sokszor anekdotikus stílus. [76]

Ez a stílus megidézi az Uránia intézményi elődjét, az Alhambra mulatót, valamint a mondén élet helyszíneit és jellemző műfajait. Magyarországon a könnyű zenés műfajok majdhogynem egységesebb infrastruktúrával rendelkeztek, mint a komoly műzene, részben azért, mert a 19. század nemzetiesedési törekvéseiben különösen jelentős öndefinitív funkciót főként olyan könnyedebb, táncos műfajok képviselték, mint a nóta és a verbunkos, így ezek megfelelő pozicionálására nagy figyelmet fordítottak. [77] A 19. század a színházi műfajok közül is a könnyed vígjátékok dominanciáját örökölte a 20. század korai éveire. [78] A két terület egyfajta ötvözetét jelentették az orfeumok, amelyek könnyed zenés számokat és kabaréprodukciókat állítottak színpadra. Az első orfeum, a németül játszó Somossy Orfeum 1894-ben nyílt meg (a Nagymező utcában, a mai Fővárosi Operettszínház helyén); ez később Fővárosi Orfeumra változtatta nevét. [79]

1901-ben itt indult a Zoltán Jenő vezette első magyar kabaré. [80] Ezek a szórakozásformák azonban már nem hordozták azt a presztízt, amellyel a nemzeti öndefiníciós törekvések pl. a verbunkost felruházták a 19. században. Nagy Endre visszaemlékezésénél láthattuk, a Bonbonnière kabaré teret engedett ugyan irodalmi felolvasásoknak, ám közegénél fogva mégsem volt kíváncsú helyszín az irodalmi szerzőséget elitistán felfogó Nagy számára. A varieté és az orfeum fokozatosan a harsány, igénytelen szórakoztatás szinonimájává vált (Loïe Fuller táncművész formabontó, a nagyméretű jelmezt a színpadi fény befolyásolására használó koreográfiáit is gyakran érte az a kritika, hogy varietébe valók, mivel nem a táncos, hanem a világítás és a ruhaszöveget „táncolja” őket), [81] míg az „orfeumi táncosnő” a prostituált eufemizmus lett, [82] megtestesítve az ilyen szórakozásformákkal kapcsolatos morális aggályokat. [83] Ezekre a pikáns képzettársításokra sokszor maguk a mulatók is rájátszottak, innen ered pl. az Uránia előtt a Kerepesi úti épületben székelő Alhambra keleties arcúlat.

A mulatókhoz, varietékhez olyan markáns stiláris asszociációk kapcsolódnak, hogy azokat a játékfilmek előszeretettel használják, ha olyan korszakot akarnak megidézni, amelynek hangulatát ezek a típusú szórakozásformák fémjelezték. Ha a *Kabaréra* (Cabaret. Bob Fosse, 1972) vagy a *Moulin Rouge!*-ra (Baz Luhrmann, 2001) gondolunk, a szűkebb korszaktól függetlenül (a *Kabaré* esetében az 1930-as évek Berlinje, a *Moulin Rouge!* esetében az 1800-as évek végének Párizsa) nagyon hasonló díszletezési, koreográfiai és egyéb formai megoldásokat idézhetünk fel. A csillogó, dekadens jelmezek és formavilág okfejtésem szempontjából kevésbé releváns, annál lényegesebb azonban a zene, a tánc és a konferanszié szerepe. (Utóbbi mindkét film kardinális alakja, persze a tragikus sorsú énekesnő és annak szerelme mellett.)

Említettem az Uránia Alhambra-korszakából örökölt belsőépítészeti megoldásokat, a vörös és arany uralta színvilágot, a keleties hangulatot kölcsönző számárhát-íveket. Ezekről az Uránia sem igyekezett megszabadulni vagy elhatárolódni, mert bár a társaság által intencionált tudományos tekintéllyel az ilyenfajta szórakozás nehezen fér össze, de a tömegek elérésében ez a konnotáció távolról sem bizonyult haszontalannak.

„(Három részben, 114 színesen vetített képpel és 18 mozgófényképpel. Az »Uránia« tudományos

színház részére Pekár Gyula ur távollétében és helyett)” – nyitja idézett paródiáját Karinthy Frigyes. ^[84] A sugallt szituációban Pekár Gyula távolléte teszi lehetővé a fiktív előadónak, hogy elbitorolhassa a színpadot, és előadja aránytalanul (azaz parodisztikusan) sok szemléltetőanyaggal kísért produkcióját. (Vessük össze ezt a képmennyiséget a Stein Fülöp valóságos felolvasását színesítő 39 képpel!) Itt tehát a képdömping mellett az előadó kultuszát is fricska éri. Pekár a kor sztár-szövegírója volt, nevéhez fűződött az Uránia egyik leghíresebb, Spanyolországról szóló előadása, amelynek erényeiként is a tánc és a bikaviadal érzékletes felelevenítését emelték ki a kritikák. ^[85] Az előadónak „egy személyben rajzoló poétának és éles szemű fotográfusnak kell lennie, hogy használni tudja a színpadi vásznon ható fogásokat.” ^[86] Aki ezeknek az elvárásoknak megfelelt, egyfajta korabeli sztárkultuszra tehetett szert. Pekár rendelkezett ezekkel a képességekkel, Spanyolországról szóló előadása hagyományt teremtett: a továbbiakban az írók úgy alkották meg szövegeiket, hogy azokhoz a lehető legtöbb helyen és módon lehessen audiovizuális szemléltetést illeszteni. ^[87] Ennek egyik példája:

(...) mikor a Szent Márk templom belsejét mutatják, gyönyörű énekkar zendül meg, mely a legfinomabb árnyalatú szent énekeket láthatatlanul zengedezi a beeresztett függöny mögött. ^[88]

Az Uránia-előadás mint forma az előadó/konferanszié karizmájának jelentősége mellett mást is örökölt a mulatóktól. A *Budapesti Hírlap* programajánlója szerint:

Uránia-színház. Finnországról. Írta és előadja: dr. Vikár Béla. Ezt követi: Transzvál. Hopp Ferenc és Newton eredeti fölvételei után készült 85 falra vetett képpel. Írta: György A. Utána: Kalotaszeg népköltése. Írta és előadja: Vikár Béla. Dallamok, szövegek bemutatásával és falra vetett képekkel. A dallamokat Tamás Kata kalotaszegi leány énekli, az ottani népviseletben. Kezdeté fél 8 órakor. ^[89]

Jól látható, hogy az Uránia-előadók mindenkor igyekeztek a legadekvátabb szemléltetési módot választani. A magyar népi kultúra megismertetésében, ahol értelemszerűen nem álltak fenn áthidalhatatlan földrajzi távolságok, megtehették, hogy álló- és mozgóképek mellett az adott kultúra autentikus képviselőjével mutattassanak be egy bizonyos hagyományt. A kalotaszegi dalokat és népviseletet bemutató lány szereplése hangvételében és tematikájában értelemszerűen nem a mulató-jelleget, hanem a tudományos ismeretterjesztést szolgálta, dramaturgiailag azonban mégiscsak megidézte a mulatók énekes betéteit, amelyekkel a szöveges darabokat, kabarészámokat váltogatták.

E tekintetben sajátos eset az első magyar mozgókép, a híres *A táncz* (Zitkovszky Béla, 1901). ^[90] A film Pekár Gyula Uránia-előadásához készült, jeleneteit az Uránia Tudományos Színház tetőteraszán rögzítették. ^[91] (Nota bene, Pekár ebben az előadásban a fentebb említett Loie Fuller munkásságát is szóba hozta: „vajon művészet-e a Loie Fuller táncza? A legmodernebb iránya ez Terpsichorének, itt már nem is az ember, hanem szövet és színek tánczolnak. Nem művészet ez a klasszikus értelemben, hanem azért szép: gyönyörű diadala a mai gépvilág technikájának.”) ^[92] A

„gépvilág” és a modernség mellett a hagyományos táncformákat felvonultató filmben Fedák Sári, Blaha Lujza, Márkus Emília, Pálmai Ilka és a budapesti Operaház balerinái mutattak be különböző táncokat, amelyek kultúrtörténeti megalapozottságáért Pekár Gyula és a zenetörténész Kern Aurél felelt. [93]



Palotás. Eredeti fotogram A tánczból (Zitkovszky Béla, 1901)

Ha megfigyeljük a filmből kiragadott fotogramokat, láthatjuk, hogy a *A táncz* a lépések és a nőies ruhák terén autentikusságra törekedett. Ugyanakkor a férfiszerepeket is mentébe öltözött nőkkel táncoltatták (összhangban az Alhambra említett, ledér mulató-örökségével). Emellett a híres színésznők szerepeltetése önmagában is a látványosság- és szenzációérték felé tolt a végeredményt, hiszen a korabeli néző nyilván nem tudott elvonatkoztatni attól, hogy kora ünnepest dívaát látja, ha mégoly ismeretterjesztőnek szánt összefüggésben is.

Nem lehetett tehát szó a mozgóképek kapcsán sokszor említett „kukkoló” nézőről, sőt épp ellenkezőleg, a szereplők felismerhetősége (amelyet nem kontextualizált semmilyen fiktív elbeszélés sem) egyfajta kitekintést, kikacsintást jelentett. Ha tehát összegezzük a látványon keresztül történő ismeretterjesztést mint egyfajta non-narratív funkciót és a kitekintés gesztusát, máris adódik néhány aspektus, amelyeket Tom Gunning a korai film kapcsán figyelt meg.

Az Uránia és a mozi. Multimédiaumok, multipraxisok

Miután áttekintettem az Uránia-előadások multimedialitásának tényezőit a tudományos-oktatási és a színházi tradíció, a technicizált látványosságok és a fokozott vizuális tudatossággal berendezett tudományos kiállítások, valamint az orfeumok hagyománya felől, rátérek a mozira. Érintőlegesen már esett szó a mozi és a színház intézményes kapcsolatáról, valamint az Uránia-előadásokon használt laterna magica és a film logikai-mediális rokonságáról, ám bővebben is ki kell térnünk a témára, ha meg akarjuk érteni, a hasonlóságok ellenére miért maradt domináns a film, míg az Urániához hasonló praxisok (akkori formájukban) jórészt eltűntek.

A bevezetőben már kitértem rá, milyen bonyolult a két (multi)médiaum kapcsolata: az Uránia-

előadások maguk is tartalmaztak mozgóképes szemléltetést, amely gyakorlat olyan direkt intézményi összefonódásokhoz is vezetett, mint *A táncz*, az Uránia számára készített első magyar film. Ám ha a filmet nem pusztán technikai szemszögből nézzük (ahogyan az Uránia céljait a mozgóképes betét eleinte technikai újszerűségével, illetve a téma plasztikus bemutatásával szolgálta), azt találjuk, hogy a két praxisnak hasonlóak a gyökerei és a multimediális természete (értve a film alatt a szintén említett némafilmes vetítéseket a maguk élőzenés kíséretével).

Az Uránia varieté-hagyománya a filmnek is gyerekszobája volt: a korai film (*nota bene*, a vásári látványosságoktól erősen különböző kávéházi háttér mellett) nem csak a vásári bódék látványossága volt, de maga is szívesen szerepeltette ennek a világnak az alakjait, a vaudeville és a cirkusz mutatványait. Ezekről a szórakozási formáktól örökölte eleinte leplezetlen kitekintő, megszólító, meghökkentő potenciálját. Mint említettem, a korai filmre Gunning szerint eleve jellemző az attrakció dominanciája, ehhez kapcsolódóan a nézőt „leselkedői” pozíciójában meg nem hagyó, őt közvetlenül megszólító exhibicionizmus; és bár a film a pusztán megörökített mozgás keltette ámulatot^[94] a technikai újdonsághoz való hozzászokás és az emelkedő ingerküszöb miatt nem tudta sokáig fenntartani, de gyorsan újabb attrakciós módszereket talált. Még a későbbi, „nem-aktualitás” típusú filmekben meglevő narrativitás is teret hagyott az attrakciónak. Mélies megfogalmazásában:

Ami a scenáriót, a „fabulát” vagy a „mesét” illeti, azon csak a végén szoktam elgondolkodni. Kijelenthetem, hogy az ily módon megalkotott scenáriónak nincs jelentősége, mivel pusztán ürügyként használom a „színpadi effektekhez”, a „trükkökhöz” vagy egy szépen elrendezett táblához.^[95]

Végül a film társadalmi megítélése is mutat némi hasonlóságot a képi szemléltetés kapcsán említett kérdésekkel. Itt is megjelenik a kép mint egyetemes nyelv ünneplése, illetve, ellenkező előjellel, a képek bódító hatása, felületessége miatti mediális aggodalom. (Utóbbi érdekes módon sokszor öltött morális vonatkozásokat, bár ha megfigyeljük, az Urániához hasonló pozitív várakozások se szorítkoztak mediális szempontokra: a képhasználatot a széles tömegek megszólítása, így a valódi társadalmi emancipáció zálogának látták.) Magyarországon 1910 körül kezdtek rendeleteket hozni, amelyek korlátozták a gyerekek mozilátogatását, csak felnőtt kísérettel nézhettek filmeket, hogy lehetőleg elejét vegyék a rendbontásnak és a fiatalkorú bűnözésnek, amelyeket a mozilátogatás egyenes következményének tekintettek. A katolikus középiskolai tanárok lapja, a *Crispus* egyenesen azt követelte, hogy „...éljen a hatóság törvényadta hatalmával. Állítsa közegeit a moziboltok elé, s a serdületlen gyermekifjúságot állítsa meg jegyváltás előtt, s térítse vissza a romlás küszöbétől.”^[96] Nálunk tehát inkább a gyerekek ellenőrizetlen időtöltése keltett aggodalmat (1913 után már a pedagógiai szakemberek is egységesen érveltek az iskolai, tehát *ellenőrzött* időtartamú és tartalmú filmvetítés *mellett*).^[97] Ám, amint alább, egy angolszász példánál látni fogjuk, ennek hátterében mediális fenntartások is álltak a potenciálisan felkavaró vagy bűnre csábító képek vonzerejével, könnyű befogadhatóságával kapcsolatban, ami kiváltképp akkor jelentett veszélyt, ha a képekhez nem társul az őket megfelelően pozicionáló felnőtt

magyarázat.

Judith Thissen kifejti, hogy a kinematográfiára az amerikai szociális mozgalmak kezdettől univerzális nyelvként tekintettek, ám az ilyenformán hozzá kapcsolódó integratív potenciál reményét hamar felváltották az erőszakos és erotikus filmekre specializálódott nickelodeonok, valamint az ezeknek a gyerekekre gyakorolt hatása miatti aggályok. ^[98] Igaz, Thissen tanulmánya főként a New Yorkba érkező kelet-európai zsidók beilleszkedésének kérdését vizsgálja, amelyben szerepet játszott az angol nyelv hiányos ismerete (és a kép arányosan nagyobb hatása), vagyis nem tekinthető túl tág érvényűnek. Ám így még jobban kidomborodik a képnek az a fajta megítélése, amely (a pl. a verbális nyelvvel összevetésben megállapított) előnyös vagy hátrányos tulajdonságait nem csupán mediális kontextusban értelmezi, de az általa nagyobb mértékben vagy más módon elért társadalmi rétegek demográfiai súlyának és sajátosságainak összefüggésében is.

A film esetében ez a részben istenített, részben kárhoztatott képiség nem csupán egy bizonyos kor és társadalmi állapot sajátja. Az attrakciós mozi ugyanúgy megkapta a kép nyelvét lehetőségnek látó dicséreteket és a veszélyes, bódító ereje miatti támadásokat, mint később a narratív film, vagy akár mint a mai blockbusterek, amelyeket felváltva kárhoztatnak a vizuális effektek öncélú használata miatt, és istenítenek azért, mert kitágítják a technológia határait (lásd a 3D körüli kérdéseket). A filmnézés is egyfajta társadalmi szituáció, annak minden szabályozottságával, gondoljunk a Linda Williams által Hitchcock *Psychójához* (1960) kapcsolt, modern filmnézési etiketre, a meghatározott időben kezdődő vetítésekre, a szabályozott belépésre és a sötét nézőtérre való fegyelmezett – vagy épp *egyezményesen* fegyelmezetlen – viselkedésre. ^[99] Ám a film, részben a fejlődését kísérő egyéb technikai és mediális vívmányoknak köszönhetően, elvált ettől a szituációtól, instant módon fogyasztható lett, és vice versa, a filmalkotók változatos törekvéseihez ugyanilyen rugalmasan idomul, bár eközben maga is változásokon megy keresztül.

Ezzel szemben az Uránia-előadások multimedialitásának számtalan tényezője sohasem került egyazon mediális-technikai közegbe. Foglalatát nem jelentette a celluloidszalaghoz hasonló, a képet, a hangot és a szöveget is hordozni képes felület (vagy épp másfajta, immateriális közeg, a mai TED-előadáséhoz hasonló, a digitalizáció logikája által egységesített platform), hiszen bennfoglalt médiumai közül egyik sem volt oly mértékben domináns és sokoldalú, hogy az összes komponens egységesíthette, illetve természetével azok természetét meghatározhatta volna. Ez nem azt jelenti, hogy „fogyatékos” lett volna az említett gyakorlatokhoz képest, inkább azt, hogy egyes tényezőit, pl. az alkalomról alkalomra változó élő előadást nem volt képes mediálisan rögzíteni. Épp ezeknek a faktoroknak a – ha úgy tetszik – rögzíthetlensége miatt kénytelen a film és a TED-előadás *eleve* nélkülözni ezt a performanszból eredő plusz potenciált.

A laterna magica képes volt az álló- és mozgókép kivetítésére, de nem játszott le zenét, nem pótolta az éneket, az előadás szövegét. A nézők jelenlét-élményét meghatározó egyéb tényezők, a színházias tér a maga intézményi konnotációival, az előadó személyének tanári-professzori vagy másfelől nézve orfeumi karizmája, a tudományos ismeretekben való részesülés izgalma mint kollektív szórakozásforma csupa olyan tényező, amelyek a megfelelő mediális foglalat nélkül nem

állhattak fenn túl sokáig egyidejűleg. A közülük a társaság által kiemelt két faktor, a tudományos ismeretterjesztés és a képi-attrakciós szórakoztatás egyaránt korszakfüggek voltak: előbbi a tudománpolitikával és a szabad tanítás eszméjével állt kapcsolatban, utóbbit pedig pontosan ezeknek a technikai vívmányoknak az evolúciója állította kihívás elé: előbb-utóbb (valójában már az 1910-es években) eljött az a pont, ahol ez a fajta multimediális konglomerátum már nem volt olyan hatékony szórakoztató praxis, mint maga az önállósuló mozgókép, különösen a narratívva váló film. Az Uránia műsorváltozása, az 1917-ben számarányukban felülkerekedő filmvetítések mutatják, hol volt az a pont, ahol a jövedelmező szenzációérték már nem a demokratikus és emancipatorikus ismeretterjesztés felé billentette a mérleg nyelvét.

Mindazonáltal az Uránia-előadások multimedialitása nem tűnt el nyom nélkül. Éppen az általam említett TED örökölt meg sokat ebből a szellemiségből. Ma már lehetséges egy informatív előadás megtervezése, prezentálása, rögzítése és megosztása bármely témában, a világ bármely pontján, és a nézők tér- és időbeli korlátok nélkül megtekinthetik. A TED voltaképp az Urániához hasonló kezdeményezések előremutató mivoltát bizonyítja: ebből a kontextusból visszatekintve nehéz nem arra gondolni, hogy az Uránia ötletgazdáinak csupán a megfelelő mediális platform hiányzott ahhoz, hogy ténylegesen megvalósítsák ideáikat. Ami pedig a képek emancipációját illeti: ma, a sokat citált képi fordulat után már magától értetődőnek tűnik a vizualitás, a vizuális kommunikáció domináns szerepe a társadalomban, illetve könnyű elnéző mosollyal kezelni a századfordulós képhasználatot; ám a 19. századot megelőző korokhoz viszonyítva az Uránia (és a hasonló törekvések) gyakorlata is példátlanak, forradalminak számít.

Jegyzetek

1. Forrás: <http://www.uranianf.hu/vetített-kep-es-eloadasok>. Letöltés: 2016. 01. 15.
2. Vö. Crangle, Richard – Vogl-Bienek, Ludwig: Introduction. Crangle, Richard – Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. 1.
3. Berman, Tosh: *The Beshi Tradition: Cinema = Performance*. <http://www.altx.com/interzones/kino2/beshi.html>. Letöltés: 2016. 03. 03.
4. Sággy Miklós: A film mediális üzenetének néhány sajátossága. *Apertúra*, 2007. tél. <https://www.apertura.hu/2007/tel/saggy-2/>. Letöltés: 2016. 03. 22.
5. Pethőt idézi Sággy Miklós: A film mediális üzenetének néhány sajátossága. *Apertúra*, 2007. tél. <https://www.apertura.hu/2007/tel/saggy-2/>
6. A digitális film esetében ugyanígy létezik egy átfogó logika, bár az materiálisnak már nem nevezhető; a digitális kultúra ma már közhelyszámba menő principiális sajátosságait Manovich szedte listába.
7. Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>. Letöltés: 2016. 03. 03.
8. Illetve jóval később, a televízió és még inkább a videó megjelenésekor ez a rögzíthetőség a filmnézés mint befogadás aktusát is eloldotta a mozisituációtól.
9. Nota bene, ezzel a függetlenedéssel mentek szembe az olyan, a korai film attrakció-központúságához visszatérő kísérletek, mint a *The Tinger* (William Castle, 1959), amely a filmbeli szörny „jelenlétét” a nézők székébe rejtett, apró áramúttal sokkoló szerkezettel is „érzékelhetővé” tette, vagy épp a mai 3D-gyakorlat, amely már a filmkészítéskor is messzemenően számol a vetítés technikai és szenzoros

körülményeivel.

10. Forrás: <http://www.tedxdanubia.com/esemenyek/tedxdanubia-2015>. Letöltés: 2016. 03. 03.
11. Ezért is vettem fel okfejtésem elején a multipraxis, multipraktikusság fogalmát, bár a továbbiakban tényleges médiumok – vagy médiumok által erőteljesen meghatározott gyakorlatok – összevetése mentén vizsgálódom, ezért nem tartom alkalmatlan kifejezésnek a multimedialitást sem.
12. Vö, televízió, videó. (Ha nem ragaszkodunk az analóg kontextushoz, említhető az online filmletöltés is.)
13. Kapitány Kálmán: Hogy kell képet nézni? *Uránia Népszerű Tudományos Folyóirat. Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*, 1910/2. 273.
14. Molnár Viktor, Klupathy Jenő, legifj. Szász Károly (szerk.): *Uránia Népszerű Tudományos Folyóirat. Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*, 1900/1. 1.
15. Kolta Magdolna: Képmutogatók. *Budapesti Negyed*, 1997/ 1. 5.
16. *Az Uránia Magyar Tudományos Színház-Egylet és Résztvénytársaság aláírási felhívása*. Idézi Kolta Magdolna: Képmutogatók. *Budapesti Negyed*, 1997/ 1. 7-8.
17. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 3.
18. Moravcsik Ernő Emil: A századvégi degenerációról. *Huszedik Század*. 1900/1. 13.
http://mtdaportal.extra.hu/huszedik_szazad/text/1900/1900%2001.pdf. Letöltés: 2016. 01. 15.
19. *Budapesti Hírlap*, 1899/333. 8.
20. Vö. Dr. Kapitány Kálmán: A berlini Uránia. *Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*. 1904. január 1. 42.
21. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 4.
22. *Budapesti Szemle*, 246. szám. Idézi *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 4.
23. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 4.
24. Dr. Kapitány Kálmán: A berlini Uránia. *Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*. 1904. január 1. 42.
25. Loiperdinger, Martin: The Social Impact of Screen Culture (1880-1914). Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. 17.
26. *Budapesti Hírlap*, 1900/4. 9.
27. Uránia színház és Uránia egyesület. *Athenaeum Nagy Képes Naptára*. Budapest, 1909. 72-73.
28. Karinthy Frigyes: Naplóm. *Tanár úr kérem*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1916. 21-22.
<http://mek.oszk.hu/00700/00719/00719.pdf>. Letöltés: 2015. 12. 04.
29. *Budapesti Hírlap*. 1899/333. 9.
30. Karinthy Frigyes: Kísérletezem. *Tanár úr kérem*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1916. 17-18.
<http://mek.oszk.hu/00700/00719/00719.pdf>. Letöltés: 2015. 12. 04.
31. Karinthy Frigyes: A lányok. *Tanár úr kérem*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1916. 20.
<http://mek.oszk.hu/00700/00719/00719.pdf>. Letöltés: 2015. 12. 04.
32. Bíró Ferenc: A dia mint szemléltetőeszköz a magyar oktatás történetében. Jáki László (szerk.): *Orbis Pictus: A szemléltetés évszázadai*. Budapest, Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeumai, 2000. 125.
33. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 4.
34. Weszely Ödön: Népiskolai neveléstan, tanítástan és módszertan. Idézi Szabó Sóki László: A magyar oktatófilm története a kezdetektől 1931-ig. *Magyar Pedagógia*, 2009/1. 30.
35. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 4.
36. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 4.
37. Dr. Stein Fülöp: *Az alkohol* (39 képpel). Uránia Tudományos Egyesület Népszerű Tudományos

- Felolvasások 20. Budapest, Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája, 1906. 3-5.
38. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. <http://mek.oszk.hu/11700/11758/html/#29>. Letöltés: 2016. 01. 23.
 39. Uo.
 40. Dr. Stein Fülöp: *Az alkohol* (39 képpel). Uránia Tudományos Egyesület Népszerű Tudományos Felolvasások 20. Budapest, Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája, 1906. 14.
 41. Dr. Stein Fülöp: *Az alkohol* (39 képpel). Uránia Tudományos Egyesület Népszerű Tudományos Felolvasások 20. Budapest, Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája, 1906. 43-44.
 42. Dr. Stein Fülöp: *Az alkohol* (39 képpel). Uránia Tudományos Egyesület Népszerű Tudományos Felolvasások 20. Budapest, Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája, 1906. 53.
 43. Forrás: <http://www.urania-nf.hu/tortenet>. Letöltés: 2016. 01. 15.
 44. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 5.
 45. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 5.
 46. Bécsy Tamás: Dráma- és színházművészet a századfordulón és a 20. század elején. Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században III*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998. 275.
 47. Batta András: Magyar operett az Osztrák-Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben. Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században III*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998. 506.
 48. Forrás: <http://www.urania-nf.hu/tortenet>. Letöltés: 2016. 01. 15.
 49. Vö. Thissen, Judith: Education or Entertainment? Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. 150.
 50. Gerencsér Péter: Elite Mozgó – mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi kisvárosokban a tízes években. Apertúra, 2016. tél.
 51. *Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület alapszabályai*. 1900. 1.(2.§)
 52. *Kolozsvári Hírlap*, 1911. január 01. Idézi Kápolnási Zsolt: A kolozsvári mozihálózat kiépülése a századfordulón (1896-1918). <http://www.filmtett.ro/cikk/1719/a-kolozsvari-mozihalozat-kiemulese-a-szazadfordulon-1896-1918>. Letöltés: 2016. 01. 15.
 53. *Kolozsvári Tükör*, 1915. november 9. Idézi Kápolnási Zsolt: A kolozsvári mozihálózat kiépülése a századfordulón (1896-1918). <http://www.filmtett.ro/cikk/1719/a-kolozsvari-mozihalozat-kiemulese-a-szazadfordulon-1896-1918>. Letöltés: 2016. 01. 15.
 54. Nagy Endre: *A kabaré regénye* 10. http://mtdportal.extra.hu/books/nagy_endre_a_kabare_regenye.pdf. Letöltés: 2015. 12. 01.
 55. Vö. Vö. Thissen, Judith: Education or Entertainment? Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. 150.
 56. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1.10.
 57. Uo.
 58. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1. 4.
 59. Uo.
 60. *Uránia Magyar Tudományos Színház Közlönye*. Budapest, 1899/1.10.
 61. Uo.
 62. Loiperdinger, Martin: The Social Impact of Screen Culture (1880-1914). In Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. 9-10.
 63. Bíró Ferenc: A dia mint szemléltetőeszköz a magyar oktatás történetében. In Jáki László (szerk.): *Orbis Pictus: A szemléltetés évszázadai*. Budapest, Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeumai, 2000. 114.

64. Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig: Introduction. Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. 2.
65. Castle, Terry: Fantazmagória: kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája. Ford. Füzi Izabella, Matuska Ágnes, Török Ervin. *Apertúra*, 2011. tél. <http://apertura.hu/2011/tel/castle>. Letöltés: 2016. 01. 15.
66. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. <http://mek.oszk.hu/11700/11758/html/#29>. Letöltés: 2015. 10. 05.
67. Pelyhe János: *Világítástechnikai jegyzet*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2006. 1.
68. *Kiállítási Újság* 1896/84. 8.
69. Litván Dániel: Gárdonyi Géza óriásit bukott vállalkozása. http://index.hu/tudomany/tortenelem/2015/06/29/a_pokol_sem_volt_ismeretlen_gardonyi_gezanak/. Letöltés: 2016. 03. 03.
70. Uo.
71. Litván Dániel: Gárdonyi Géza óriásit bukott vállalkozása. http://index.hu/tudomany/tortenelem/2015/06/29/a_pokol_sem_volt_ismeretlen_gardonyi_gezanak/. Letöltés: 2016. 03. 03.
72. Gárdonyi terve bizonyos értelemben csak kissé szélsőségesebben értelmezte a valóság és a reprodukció Feszty-körképre is jellemző összemosását. Ahogy a *Vasárnapi Újság* 1894/41. számának 317. oldalán olvashatjuk, „e körképben a természetes valóság csodálatosan össze van olvasztva a festett részekkel. Mindjárt a nézőtér falai alatt, melyek egy szláv földvárát állítanak elénkbe, ott látjuk az innen a falakig terjedő térséget természetes fűvel zöldellő mezőkkel, sziklás szakadékokkal, igazi, félig leégett szláv kunyhókkal, szétszórta fegyverekkel s más természetes tárgyakkal borítva, sőt egy patak is zuhog lábaink alatt, mely szintén igazi vizet zubogtat szakadékos, sziklás medrében. Mindezen természetes tárgyaknak aztán folytatása következik festve a tulajdonképeni képen, s a mint aztán ezek a festett dolgok a valódiakkal összeolvadnak, az valami bámulatos és meglepő, s az egész olyan színben tűnik fel, mintha nem is képet, hanem valódi természetes tárgyakat és alakokat látnánk.”
73. Uo.
74. *Kiállítási Újság*, 1896/84. 9-10.
75. Griffiths, Alison: *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York, Columbia University Press, 2002. 4.
76. Vö. Dr. Stein Fülöp: *Az alkohol*. 1906.
77. Batta András: Magyar operett az Osztrák-Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben. Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században III*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998. 506.
78. Bécsy Tamás: Dráma- és színházművészet a századfordulón és a 20. század elején. Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században III*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998. 275.
79. Bécsy Tamás: Dráma- és színházművészet a századfordulón és a 20. század elején. Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században III*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998. 272.
80. Uo.
81. Nirschy Emília: *A klasszikus tánc*. Budapest, 1918. 22.
82. Anka László: A budapesti prostitúció és szexpiac története a boldog békeidőkben. *Valóság*, 2006/6. <https://hironok.wordpress.com/teljes-szovegek/anka-laszlo-a-budapesti-prostitutio-es-szexpiac-tortenete/>. Letöltés: 2016. 03. 03.
83. Ezek nem voltak alaptalan aggályok. Amint Anka László kifejti, az 1867 és 1914 közötti időszak nem csak az urbanizáció, a demokratizálódás és a fejlődés időszaka volt, de embertömegek gyökértelenné válásáé is.

Számukra sokszor nem maradt más, mint a marginalizálódás, nők esetében a prostitúció.

84. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. <http://mek.oszk.hu/11700/11758/html/#29>. Letöltés: 2015. 10. 05.
85. Az 1900. február 22-én tartott első, valamint a második előadáson olvasott fel Pekár. Az előadást Klupathy Jenő rendezte.
86. Uránia színház és Uránia egyesület. *Athenaeum Nagy Képes Naptára*. Budapest, 1903. 109.
87. Uránia színház és Uránia egyesület. *Athenaeum Nagy Képes Naptára*. Budapest, 1903. 109.
88. *Uránia Népszerű Tudományos Folyóirat*. 1900. május 1. 23.
89. *Budapesti Hírlap*. 1900/4. 14.
90. A tartalmi kontroll mellett a rendezést is szokták még Zitkovszky helyett Pekár Gyula nevéhez kötni.
91. *Vasárnapi Újság*. 1900. 17. 278-281.
92. Pekár Gyula: *A táncz. Történeti tanulmány három szakaszban*. Budapest, az Uránia Magyar Tudományos Színház kiadása, 1901. 52.
93. Forrás: <http://www.urania-nf.hu/tortenet>. Letöltés: 2015. 12. 02.
94. Gondoljunk a Lumière-fivérek vonatától pánikba eső moziközönségről szóló anekdotára!
95. Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde*. <http://vmek.oszk.hu/00100/00123/00123.htm>. Letöltés: 2015. 12. 02.
96. Idézi Szabó Sóné László: A magyar oktatófilm története a kezdetektől 1931-ig. *Magyar Pedagógia*, 2009/1. 37.
97. Szabó Sóné László: A magyar oktatófilm története a kezdetektől 1931-ig
98. Thissen, Judith: Education or Entertainment? In Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. 150.
99. Williams, Linda: felügyelet és mulatság. A Psycho és a posztmodern film. *Metropolis*, 2004/1. 85-93.

Irodalomjegyzék

- Anka László: A budapesti prostitúció és szexpiac története a boldog békeidőkben. *Valóság*, 2006/6. <https://hirnok.wordpress.com/teljes-szovegek/anka-laszlo-a-budapesti-prostitutcio-es-szexpiac-tortenete/>
- Batta András: Magyar operett az Osztrák-Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben. In Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században III*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998.
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>
- Berman, Tosh: *The Benshi Tradition: Cinema = Performance*. <http://www.altx.com/interzones/kino2/benshi.html>
- Bécsy Tamás: Dráma- és színházművészet a századfordulón és a 20. század elején. In Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században III*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998.
- Bíró Ferenc: A dia mint szemléltetőeszköz a magyar oktatás történetében. In Jáki László (szerk.): *Orbis Pictus: A szemléltetés évszázadai*. Budapest, Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeumi, 2000.
- Castle, Terry: Fantazmagória: kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája. Ford. Füzi Izabella, Matuska Ágnes, Török Ervin. *Apertúra*, 2011. tél. <http://apertura.hu/2011/tel/castle>

- Crangle, Richard –Vogl-Bienek, Ludwig: Introduction. In Crangle, Richard –Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014. ő
- Gerencsér Péter: Elite Mozgó – mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi kisvárosokban a tízes években. *Apertúra*, 2016. tél
- Griffiths, Alison: *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York, Columbia University Press, 2002.
- Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde*. <http://vmek.oszk.hu/00100/00123/00123.htm>
- Kapitány Kálmán: A berlini Uránia. *Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*. 1904/1.
- Kapitány Kálmán: Hogy kell képet nézni? *Uránia Népszerű Tudományos Folyóirat. Az Uránia Magyar Tudományos Egyesület Közlönye*, 1910/2.
- Karinthy Frigyes: A lányok. *Tanár úr kérem*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1916. 20. <http://mek.oszk.hu/00700/00719/00719.pdf>
- Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. <http://mek.oszk.hu/11700/11758/html/#29>
- Karinthy Frigyes: Kísérletezem. *Tanár úr kérem*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1916. 17-18. <http://mek.oszk.hu/00700/00719/00719.pdf>
- Karinthy Frigyes: Naplóm. *Tanár úr kérem*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1916. 21-22. <http://mek.oszk.hu/00700/00719/00719.pdf>
- Kolta Magdolna: Képmutogatók. *Budapesti Negyed*, 1997/ 1.
- Kápolnási Zsolt: A kolozsvári mozihálózat kiépülése a századfordulón (1896-1918). <http://www.filmtett.ro/cikk/1719/a-kolozsvari-mozihalozat-kiemulese-a-szazadfordulon-1896-1918>
- Litván Dániel: Gárdonyi Géza óriásit bukott vállalkozása. http://index.hu/tudomany/tortenelem/2015/06/29/a_pokol_sem_volt_ismeretlen_gardonyi_gezanak/
- Loiperdinger, Martin: The Social Impact of Screen Culture (1880-1914). In Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014.
- Moravcsik Ernő Emil: A századvégi degenerációról. *Husadik Század*, 1900/1. http://mtdaportal.extra.hu/husadik_szazad/text/1900/1900%2001.pdf
- Nagy Endre: *A kabaré regénye*. http://mtdaportal.extra.hu/books/nagy_endre_a_kabare_regenye.pdf
- Nirschy Emília: *A klasszikus tánc*. Budapest, 1918.
- Pekár Gyula: *A táncz. Történeti tanulmány három szakaszban*. Budapest, az Uránia Magyar Tudományos Színház kiadása, 1901.
- Pelyhe János: *Világítástechnikai jegyzet*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2006.
- Sággy Miklós: A film mediális üzenetének néhány sajátossága. *Apertúra*, 2007. tél. <https://www.apertura.hu/2007/tel/saggy-2/>
- Stein Fülöp: *Az alkohol* (39 képpel). Uránia Tudományos Egyesület Népszerű Tudományos Felolvasások 20. Budapest, Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája, 1906.
- Szabó Sóni László: A magyar oktatófilm története a kezdetektől 1931-ig. *Magyar Pedagógia*, 2009/1.
- Thissen, Judith: Education or Entertainment? In Crangle, Richard–Vogl-Bienek, Ludwig (szerk.): *Screen Culture and the Social Question*. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2014.

- Williams, Linda: Felügyelet és mulatság. A *Psycho* és a posztmodern film. *Metropolis*, 2004/1.

Filmográfia

- *A táncz* (Zitkovszky Béla, 1901)
- *Kabaré* (Cabaret. Bob Fosse, 1972)
- *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001)
- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *The Tinger* (William Castle, 1959)

© Apertúra, 2016. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2016/tel/erdei-multimediumok-eroviszonyai-a-szazadfordulon-az-urania-tudomanyos-szinhaz-ismeretterjeszto-eloadasai/>

