Füzi Izabella

Babits és a korai (magyar) mozi

Absztrakt

A tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a modern magyar líra egyik rendkívül komplex alkotását, Babits Mozgófénykép című versét a tárgyául szolgáló korai (magyar) mozi kontextusában olvassam. A Babits-recepció a mozitapasztalat ironikus eltávolításaként értelmezi a verset. Ezen olvasatok szerint a vers iróniájának forrása érzékelés és megismerés hierarchikus viszonya vagy a mozi tisztán mimetikus működésével szembeállított költészet közvetítettsége. A vers által megjelenített film oknyomozó felkutatása mellett (ami a szegedi mozitörténet kezdeteinek feltárását is magában foglalja), az elemzés a klasszikus narratívával szembeállított korai mozi és a hajszafilm kontextusában olvassa újra a verset. A líratörténeti és filmtörténeti következtetések megfogalmazásához az érzékek újracsatornázásának 20. század eleji diskurzusa szolgáltat alapot, mely elkülöníti a látványosságot és az érzékek lehengerlését célzó szenzációs látásmódot (mely főként a populáris szórakoztatási formák sajátja) az érzéki benyomásokat integráló, távolságtartó befogadástól (mely a modernista művészethez kapcsolódik).

A tanulmány *5* alfejezetből épül fel az alábbi gondolatmenetet követve. A kérdéscsomag exponálása után kísérletet teszek az érzéki dimenzió feltárására Babits néhány költeményében, főként a nagyvárosi képekben, melyek kontextualizálják a Mozgófénykép helyét első megjelent kötetében. A harmadik részben összegzem a vers recepciótörténetének főbb irányait, feltárva azokat az előfeltevéseket, melyek a vers szimbolizmusát hangsúlyozzák, illetve a korai mozira vonatkozó téves feltételezéseket vonják be a vers értelmezésébe. A negyedik alfejezet a korai mozi sajátos paradigmáját kapcsolja be a fenti kérdésirányokba, különös tekintettel a tér-idő filmes megjelenítésére, a narratív bemutatásra és a közönség társadalmi összetételéből levezetett kulturális és társadalmi státuszára. Az ötödik rész az egyik legkorábbi, több beállításos ősműfaj, a hajszafilm – a korai mozi és a klasszikus narratíva közti – átmenetiségére koncentrál szorosan elemezve a műfaj két, a leányszöktetést az autós üldözéssel kombináló alkotását. Az utolsó fejezet visszatér a Mozgófényképhez, hogy a korai magyar mozi kontextusában újra szemügyre vegye a verset mint ami a tárgyául szolgáló filmet két, egymást aláásó látásmód viszonyában jeleníti meg. A versbeli filmet értelmezhetjük klasszikus narratívaként, mely a nézői és szereplői érzékelés össze- és szétkapcsolásával, suspense-hatásokkal operál, vagy a technikára rácsodálkozó, a heterogén képekben gyönyörködő érzéki hatások sorjázásaként. Az, ahogyan a vers a filmet

történeti tapasztalatként olvassa, filmtörténeti szempontból megkérdőjelezheti a korai mozi és a klasszikus narratíva közt meghúzott választóvonalakat, s arra figyelmeztet, hogy a médiumok nem szűkíthetők a kódok és szimbolikus pozíciók vizsgálatára, hanem a történeti használatokban, kisajátításokban testesülnek meg. Líratörténeti szempontból a mozira jellemző érzékelési módok bevonása a lírai szubjektivitás megsokszorozódását és fragmentáltságát viszi színre a fim optikájának és a nézés testi-érzéki pozícióinak versbeli megidézésével.

Szerző

Füzi Izabella 1976-ban született Kézdivásárhelyen. A Szegedi Tudományegyetem *Elmélet és interpretáció* programján szerzett doktori fokozatot irodalomtudományból. Jelenleg az SZTE Bölcsészettudományi Karán működő Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék oktatója. Az *Apertúra* (www.apertura.hu) alapító felelős szerkesztője. Kutatásai a filmi és irodalmi történetmondás komparatív vizsgálatára, a retorika nyelvfilozófiai megközelítésére, a medialitás, a nézői szubjektum megalkotottságának filmelméleti kérdéseire, a vizuális tömegkultúra történeti vizsgálatára terjednek ki. Ilyen tárgyú írásai tanulmánykötetekben és szakfolyóiratokban (*Literatura, Alföld, Holmi, Helikon, Metropolis, Apertúra*) jelentek meg. Társszerzője a *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* (Szeged, 2006) című munkának. Önálló kötete (*Retorika, nyelv, elmélet*. Szeged, JATEPress) 2009-ben jelent meg. Számos könyv és szöveggyűjtemény (*Retorikai füzetek, Apertúra Könyvek*) szerkesztője.

Füzi Izabella

Babits és a korai (magyar) mozi

Az élmény egyszerit akar, szenzációt – a tapasztalat a mindig ugyanazt.

(Walter Benjamin: *A kószáló visszatér*)

Expozíció

Az érzéki szerepe Babits nagyvárosi képeiben – „Szagokról, illatokról"

A *Mozgófénykép* értelmezéstörténeti irányai

A korai mozi és a hajszafilm

Leányszöktetés és autós üldözés

A *Mozgófénykép* a korai magyar mozi kontextusában

Expozíció

Babits *Mozgófénykép* című verse a *Nyugat* 1909. januári számában jelent meg, Babits első önálló kötetében (*Levelek Iris koszorújából*) pedig ugyanezen év májusában. A Babits-filológia többnyire egy konkrét moziélményt tekint a vers kiindulópontjának. A vers alcímébe („Máskép: Amerikai Leányszöktetés – szenzációs szerelmi tragédia mozgófényképben előadva") emelt film azonosítása azonban több okból sem tekinthető könnyűszerrel kivitelezhetőnek. Ennek egyik oka a korai mozi (durván az első nyilvános vetítésektől eltelt egy évtized, 1895-1906/1907) sajátos jellegéből következik: az új médium, szórakoztatási forma, iparág még több szempontból is formálódik ebben az időszakban, az intézményesség alacsony fokán áll. A másik ok a Babits-vers datálási nehézségeiből adódik. A *Mozgófénykép* – ezt több forrás is megerősíti – Babits szegedi éveiben született, s keletkezéséül egy olyan időintervallum jelölhető ki, melynek csak a végpontja határozható meg biztonsággal: Kosztolányi 1908. február 11. után kelt levele, melyben a költeményt – bár címszerűen nem említi – dicséri a „mozi hangulat" érzékeltetéséért. A vers keletkezéstörténetének másik támpontja a Szilasi Vilmos számára 1916-ban dedikált Babits-kötetek, amelyek alapján a Szegeden töltött időszak (1906 októberétől 1908 nyaráig) leszűkíthető 1906-1907 fordulójára. [1]

Éder Zoltán (1966: 30-31.), Apró Ferenc (1983: 101), Bori Imre (1992: 902), Róna Judit (2011: 358) szerint a Babits versét ihlető filmek az 1907 áprilisában Szegeden vetített *A megszökött automobil*

vagy ugyanezen év májusában vetített *Egy szerelem tragikai vége* lehettek. Bodri Ferenc először a *Dolgozók Lapja* 1983. november 26-i számába írt centenáriumi cikkében veti fel, hogy a mozivers ihletői közé a *Házasság az autóban* című 1903-as brit filmet is fel kell venni. (Bodri 1987) A vers értelmezőinek másik része, akik nem egy konkrét moziélmény megjelenítéseként olvassák a verset, általában *a* mozi vagy *a* film mint „a századelei urbanizált élet új csodája", a „fogyatékos technika", a „szociális jelenség" kritikájaként pozicionálják (Rába 1981: 157-161.), vagy „a fiktív néző korlátolt tudatának" ironikus megjelenítéseként (Buza Bozsó 1995: 251), „a »mozgófényképben előadott« történet ostobaságának" paródiájaként, a médiumok közti vetélkedés példájaként, illetve a művészet mediális feltételezettségére reflektáló, „az érzékek médiatechnikai elszigetelésének tapasztalatát" felmutató alkotásként (Kékesi 2006: 265-266.).

De vajon van-e jelentősége annak, hogy egyik vagy másik film volt a Babits-vers forrása? Hiszen a vers esztétikai élménye nem csorbul akkor sem, ha nem ismerjük a forrásául szolgáló filmet. Szükség van-e egyáltalán egy bizonyos filmnek a versélmény eredeteként való megjelölésére, illetve tágabb összefüggésben újrafogalmazva a kérdést: a korai magyar mozi kontextusának feltárása és a Babits-verssel való „összeolvasása" vagy ütköztetése tud-e új értelmezési lehetőségeket kijelölni a korai költészet e darabjára vonatkozóan?

Babits verse nemcsak az induló modern magyar költészet összefüggésében jelentős, hanem a nagyrészt még feltáratlan korai magyar mozitörténet szempontjából is. Ha a vers keletkezését 1906 végére, 1907 elejére datáljuk, a *Mozgófénykép* az első magyar mozibeszámolók egyikének tekinthető, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a vers egy konkrét mozidarabot jelenít meg meglepő részletességgel (függetlenül attól, hogy létező vagy átdolgozott, esetleg „fiktív" filmről van szó), s egyben a mozihatás mechanizmusairól is számot ad. Bár az első rendszeres vetítések a fővárosban már 1896-ban, a vidéki nagyobb városokban 1903-ban elkezdődtek, 1906 végéig – tudomásom szerint – nem találunk olyan szövegeket, az alkalomszerű híradásokon túl, melyek az új találmány, médium általánosabb fogalmi keretben történő megragadására, elhelyezésére vonatkoznának, vagy részletesen leírnának mozidarabokat. A szegedi lapok (*Szeged és vidéke, Szegedi Híradó, Szegedi napló*) 1907-es évfolyamai például a mozielőadásokat majdhogynem kizárólag a hirdetések rovatban jelenítik meg, illetve néha az egyéb hírek (pl. a „Szegedi élet eseményei") rovatban közölnek a megrendelő mozisok által fogalmazott és mechanikusan ismételt, hírnek álcázott hirdetéseket.

Babits versét tehát tekinthetjük a filmről és a mozihatásról szóló nyelv, diskurzus egyik alapító darabjának. Viszonylag késői publikációja is megakadályozhatta abban, hogy Heltai Jenő *Dal a moziról* című – 1907 márciusában az induló Bonbonnière kabaré színpadán előadott – kupléjához [2] hasonló hatást váltson ki. Heltai versszövege (és persze Kálmán Imre zenéje) népszerűségének tulajdonítható, hogy a kicsinyítőképzős „mozi" kifejezés a korábbi idegen eredetű, nehézkes megnevezéseket (kinematograph, ikonograph, animatograph, elektro-bioskop) lecserélte és terminológiailag egyesítette, legalábbis a köznyelvi használatban. (Kosztolányi Babitshoz intézett 1908. februári levele is a „mozi" szót használja.) Heltai szóújítása, de a kabarétörténet korábbi epizódjai, a könnyű műfaj magyar nyelvű meghonosításának kudarcai a pesti színpadokon

(például a magyar kabaréval próbálkozó Tarka Színpad bukása 1901-ben) rámutatnak arra, hogy az új formák, műfajok, médiumok elterjedésének sikere nagymértékben *nyelvhasználati* kérdés is. Heltai a kortársak szerint „a könnyű vers ezermestere" (Kosztolányi 1924), a sajátosan budapesti nyelv egyik „öntudatra hoz[ója]" (Csáth 1909), aki a nagyvárosi élet pesti témáit könnyen megjegyezhető, szállóigévé vált fordulatokkal kapcsolta össze.



Budapesti Cabaret

Mind a *Dal a moziról*, mind a *Mozgófénykép* a mozinézői szituációt tekinti alaphelyzetnek, de egészen más szerepet szánnak a vásznon kibontakozó mozgóképeknek és a mozinézésnek. A mozi mint (fél)nyilvános tér, a társas érintkezésnek a legkevésbé sem ártatlan színhelye, mindkét versben erotikus konnotációkkal telítődik. Heltainál a csábítástörténet eredményét nyíltan és láthatóan is leleplező teherbe esés a vers csattanójában válik nyilvánvalóvá, míg Babitsnál a vershelyzetet színre vivő megszólítás („mindjárt, szivem, uj szinek és alakok lovagolnak a fénylegyezőn") csak sejteti a mozilátogatás körülményeit, a „szerelmi tragédia" viszont a vásznon bontakozik ki. A Heltai-vers a mozit olyan helyként mutatja be, ahol a nemek érintkezésére vonatkozó társadalmi konvenciók ideiglenesen felfüggesztődnek – mivel lehetetlen az ellenőrzésük a mozi sötétjében („mélyén"). Az ellenőrző tekintet hiánya, a képek „mozgolódása" a versnarratíva logikai összefüggésében motiválja a szereplők erkölcsi gátjainak a leomlását, s a versbeszámoló könnyedsége és szabadossága következtében a *Dal a moziról* egyszerre lehet tanmese a mozi nem rendeltetésszerű használatának következményeiről, élcelődés (valakinek, leginkább Berta számlájára), morális tanulság játékos megfogalmazása, durva szókimondás (az elhallgatás leple alatt). A pesti dalról szóló rövid cikkében Csáth kifejezetten nyelvi és nyelvhasználati összefüggésben („új szavak és mondatszerkesztési divatok") ragadja meg e szövegek frivol népszerűségét, közönségképző erejét.

Dal a moziról. Előadja Antal Erzsike. Felvétel ideje: 1907 körül.

Heltai versében a mozinézés majdhogynem mellékes tevékenység, az erre vonatkozó két sorban

(„Míg köröttük ámult-bámult / Lelkesült a balga nép") ugyanaz a „kedélyes" és „kegyetlen" (Csáth jelzői) nagyvonalúság figyelhető meg, mint Berta történetének bemutatásában. A dal felszabadító ereje (és egyben népszerűsége „az utcán szaladgáló és árukat szállító iparos inasok, rikkancsok, csibészek, varrólánykák" [3] körében) paradox módon a „daloló" mozinéző tekintetének önironikus, önmagát kifigurázó használatában rejlik – amelynek viszont megkerülhetetlen lépése az egyszerre lenéző és ironizáló tekintet interiorizálása. Mindez azzal jár együtt, hogy a Heltai-dal népszerűsége, közszájon forgása meglehetősen ambivalens pozíciót hoz létre a moziba járást, mozinézést illetően, melynek egyszerre eleme a leértékelő tárgyiasítás és az ebben a gesztusban érvényesülő tekintélyelv frivol elutasítása. Talán nem túlzás, ha magának a mozgófényképnek „mozi" (a *mutyi, cigi, bugyi* mintájára történő) rövidítésében és gyors elterjedésében is tetten érjük ezt a bensőséges gesztust, a közös nyelvjárás („irodalmivá finomított pesti tájszólás" [4]) összekacsintó, közösségképző erejét, annak ambivalens (vagyis romboló hatását nyugtázó, de azt egyben felül is író) helyzetével együtt.

Babits versében a mozi tere szintén szimbolikus jelentőségre tesz szert, bár első látásra nem annak közösség- és közönségképző funkciójában vagy társadalmi megítélésében. Sommásan összefoglalva a mozi tere a *Mozgófénykép*ben a vágy és a fantázia tereként képződik meg. Ennek leglátványosabb gesztusa az, ahogyan az utolsó, csillaggal leválasztott szakaszban a mozi terét felváltja a vágyakozás tere, „Ámerika" („Ah! Ámerikába! csak ott tul a tengeren, ott van az élet! / Ah! Ámerikába miért nem utazhatom én soha véled /ott van az élet, a pénz, az öröm, s a kaland tere, küzdeni tér"), s a vágyott, páros utazás képe rájátszik a filmbeli utazás, a tragédiába torkolló leányszöktetés toposzára (a moziban látott darabot a vágy fantáziájaként, kompenzatorikus működéseként tünteti fel).

A versben a mozi tere helyt ad azonban egy olyan diszkontinuitásnak is, amely a vászon és/vagy a néző tere, valamint a történet fiktív tere közti átmenetben vagy hasadásban jön létre. A vers nagy részét a film fiktív, diegetikus terének és történetének a megidézése tölti ki. A néző és a vászon tere a képre való rámutatás deiktikus gesztusában, a képváltások bejelentésében, a sortagoló kötőjelekben, összegző-értékelő kijelentésekben, felkiáltásokban jut szóhoz – és legfőképpen abban, ahogyan a filmképek ekphrasztikus leírásai, megjelenítései újra és újra hidakat képeznek a két tértípus között, váltakoztatva a film terében való jelenlét és a távollét, a kívülállás pozícióit, mozzanatait. Babits versének hangnemi és nézőponti komplexitása – melyet a recepció általában a naiv mozinéző és a kritikus költő hierarchikus viszonyára egyszerűsített – a Heltai-vers ambivalens viszonyulásánál jóval összetettebb.

A moziversek ehhez hasonló olvasata talán túlságosan is közel kerül a referenciális olvasás „tévedéséhez", amennyiben a korai magyar mozi helyzetére vonatkozó „kordokumentumokként" olvassa azokat. A verseknek a mozihoz fűződő viszonya azonban – mint ahogy a fentiekben a térképzés szempontjából is láthattuk – nem foglalható össze egyszerű referenciális kijelentésekben, hanem mindkét esetben a hangnem és a nyelvi-poétikai megalkotottság komplex műveletei által létesített viszonyrendszerként jön létre. Ugyanakkor a Babits-vers értelmezéstörténetéből az is világosan kitűnik, hogy a vers reflexív mozgásában létrehozott

moziszituáció majdhogynem kikényszeríti az értelmezők filmmel kapcsolatos állásfoglalását. A versbeszéd hangnemére vonatkozó megállapításokat (irónia, komikum, tragikomikum stb.) az értelmezők gyakran épp a korai mozit illető téves elképzelésekkel vagy előítéletekkel vélik alátámasztani, a vers értékszerkezetét *a* költészet és *a* film általánosított kategóriáin keresztül hozzák létre.

Ahhoz, hogy a *Mozgófénykép*et egyszerre tudjuk szemügyre venni a korai magyar mozi történeti olvasatát nyújtó „dokumentumként" és modern lírai alkotásként (melynek esztétikai értékét nem a referencializálhatósága adja), szükségessé válik egy olyan közvetítő elem kijelölése, amely révén mind az irodalomtudomány, mind a filmtudomány kérdései artikulálhatóak a verssel kapcsolatban. Dolgozatomban ezt a közvetítő funkciót az érzékelésnek – a technikai médiumok elterjedésével együtt járó, a mindennapi életet átalakító – átstrukturálódása képezi a 19. század végi, 20. század eleji modernitásban. A hiperstimuláció máig eszkalálódó történetét nem pusztán az egymást remediáló médiumok rivalizációjaként, a technikainak a beíródásaként, netán technikai determinizmusként lehet szóra bírni, hanem azon kulturális és társadalmi gyakorlatokban, *használatokban*, melyek történeti válaszokat fogalmaznak meg az érzékelési módok új (hierarchikus) felosztásaiban, újrapozicionálásaiban.

Többek között a német kultúrfilozófusok (Simmel, Kracauer, Benjamin) írásai szolgáltattak alapot ahhoz a megközelítéshez, mely a tömegkultúra és a modernizmus időben szinkron jelenségeit egyaránt a társadalmi-technikai modernitás ezen szakaszának kihívásaira adott válaszreakcióként gondolja értelmezhetőnek. [5] A „vernakuláris modernizmus" (Hansen terminusa) és a magas modernizmus közti áthatások, cserék, megtermékenyítő közvetítések (különösen a történeti avantgárd részéről) részben már közismertté váltak, [6] de e két hagyományosan (különösen a művészettörténetben) különtartott terület együttlátása az autonóm, önreflexív, formai kísérletezésként felfogott modernizmus revízióját is szükségessé teszi. Írásom ehhez a folyamatban lévő revíziós történetíráshoz kapcsolódik, amennyiben a Babits-verset olyan szöveghelyként olvassa, ahol összetalálkozik a mozi felfokozott, az érzékeket megcélzó működésmódja és a korai Babits-versek (különösen a nagyvárosi képek) sokszor a költői képzelet móduszában megidézett érzékisége vagy érzéki pillanatok sora, ami gátat szab a versek általánosító, szimbolikus kiterjeszthetőségének.

A korai mozi talán a legeklatánsabb példája azon populáris szórakoztatási formáknak, melyek a mindennapi élet, például a nagyvárosi tapasztalat felfokozott érzéki hatásait használják arra, hogy a megélt érzéki sokkokat és traumákat újrarendezzék, csatornázzák, vagy egyenesen még intenzívebbé tegyék. Bár a szabadidős funkcióként kialakult tömegszórakoztatás célja a regeneráció, az elgyötört munkástestek újra munkaképessé változtatása, a korabeli „tömegkultúra" [7] nem szakítja meg a mindennapiság – korabeli szóhasználattal – „idegizgató" hatásait. [8] Benjamin (1969) a mozi montázshasználatában e gyakorlat „anesztetizáló", tompító hatását mutatta ki, a tudat „védőpajzsszerű" működésének freudi analógiájára. [9] A modernista esztétika sokk-kezelésére inkább a távolságtartás és a többszörös bekeretezés gesztusa jellemző. A benjamini-baudeleire-i kószáló, a *flanuer* figurája is egyfajta feloldhatatlan ambivalenciát testesít

meg: egyrészt sodródik a nagyvárosi tömeggel, átadja magát a pillanat intenzitásainak, sokkhatásainak, másrészt ő a távolságtartó megfigyelő is, akiben a futó kalandok, pillanatok és pillantások, az új érzéki benyomásai közepette és által a régi város nyomai, jelei feltárulnak és olvashatóvá válnak. (Benjamin 1980) Simmel szerint a távolságtartás, a „szellemi individualizálódás", a tudatosság fokozása épp úgy védekezési reakció az „idegélet fokozódására", mint a blazírtság, a szenvtelenség. Az érzéki szerepének eltérő kezelése – a testet célba vevő szenzációs bemutatás, látványosság vs. az érzéki dimenziójának az integrációja a „magasabb" tudatműködések által – gyakran vált a tömegkultúra és magaskultúra hierarchikus szembeállításának a kritériumává.

A továbbiakban először kísérletet teszek az érzéki dimenzió feltárására Babits néhány költeményében, főként a nagyvárosi képekben, melyek kontextualizálják a *Mozgófénykép* helyét első megjelent kötetében. A harmadik részben összegzem a vers recepciótörténetének főbb irányait, feltárva azokat az előfeltevéseket, melyek a vers szimbolizmusát hangsúlyozzák, illetve a korai mozira vonatkozó téves feltételezéseket vonják be a vers értelmezésébe. A negyedik alfejezet a korai mozi sajátos paradigmáját kapcsolja be a fenti kérdésirányokba, különös tekintettel a tér-idő filmes megjelenítésére, a narratív bemutatásra és a közönség társadalmi összetételéből levezetett kulturális és társadalmi státuszára. Az ötödik rész az egyik legkorábbi, több beállításos ősműfaj, a hajszafilm – a korai mozi és a klasszikus narratíva közti – átmenetiségére koncentrál szorosan elemezve a műfaj két, a leányszöktetést az autós üldözéssel kombináló alkotását. Az utolsó fejezet visszatér a *Mozgófénykép*hez, hogy a korai magyar mozi kontextusában újra szemügyre vegye a verset mint ami a tárgyául szolgáló filmet két, egymást aláásó látásmód viszonyában jeleníti meg.

Az érzéki szerepe Babits nagyvárosi képeiben – „Szagokról, illatokról"

Babits számos korabeli értelmezője számára nehézséget jelentett annak megragadása, hogy pontosan mi is képezi a sok esetben narratív, leíró, drámai vagy dialógushelyzetre épülő verseinek líraiságát. A *Nyugat* 1924-es Babits-számának líraértelmezéseiben rendre visszatér az az apologetikus gesztus, hogy Babitsot meg kell védeni az öncélú formaművészet vádjával szemben akár azáltal is, hogy a líraiság „mélyebb", érzelmi rétegeit tárják fel a versekben. Az is megfogalmazódott, hogy e költészet líraiságának ismertetőjegyét nem a szubjektivitás hagyományos struktúráiban kell keresni, hanem a szövegek érzéki mozgalmasságában, felidéző erejében, amit Babits „szenzualizmusának" szokás nevezni. A ritmusnak, a rímnek, a hangzósságnak a mozgásban és a hangos felolvasásban való megtestesítése már a versek keletkezéséhez is hozzákapcsolódik: közismert, hogy Babits versei fel-alá járkálás közben születtek, és Babits ragaszkodott ahhoz, hogy verseit egy bizonyos „kántáló" hangon olvassa fel. [10]

A Babits-versek líraiságára vonatkozó kérdést Rába György válaszolta meg 1981-es, a korai költészetet vizsgáló impozáns monográfiájában azzal, hogy a lírai én kérdését és a versek „szenzuális" olvasásélményét a megismerői én fennhatósága alá rendelte. Akár a jamesi

tudatfolyam megjelenítéseként értett „tudatlíráról”, akár az objektív költészet szimbólumokban tárgyiasított megjelenítésmódjáról van szó, Rába mindenhol a megismerésnek azt az egységesítő esztétikai törvényét keresi, mely a „pillanatnyi benyomás csalóka tényénél mélyebb, szimbolikus” (1981: 241) dimenziót kölcsönöz e verseknek. Így a Rába-monográfia meghatározó értelmezési műveletei – a versek elképesztően gazdag forrásanyagának feltárása, az életmű intertextuális vonatkozásai, a versek poétikai szempontból érzékeny, szoros olvasásai – mind alárendelődnek a szimbolikus értelmezésnek, mellyel a Babits-lírát Rába az európai és amerikai szimbolizmus történetében akarja elhelyezni. A szimbolikus olvasatnak gyakran válik hordozójává az irónia alakzata, mely így a lírai én alapmagatartásává is válik, s amely szövegszerűen kevéssé meggyőzően lokalizálható, fölérendelt és távolságtartó pozíciót jelöl ki a versek origójául. Az irónia rábai funkciói, hogy megjelenítsék a tér-idő kötöttségek alól felszabadult és elfogulatlan szemlélődést (például *a Régi szálloda* vagy a *Cumulus* esetében), a kritikának alávetett lét lelepleződését, kifigurázását (például a „bábulét” kritikáját az álarcos versekben) vagy a megismeréshez képest alacsonyabb fokozaton álló ösztönösség, a „primitív agy” elutasítását (például a *Golgotai csárda* értelmezésében). Rába modernizmusfogalma tehát megnevezi az érzékivel szemben tanúsított magas modernista távolságtartás egy verzióját, s az érzékelés szerepét vagy az átélés és megismerés, érzékelés és tudatosítás „belső szintézisű” (1981: 149) szimbólumaiba integrálja, vagy elutasítja mint puszta benyomást, impressziót.

Ezzel szemben amellett szeretnék érvelni, hogy a *Levelek Irisz koszorújából* versei, s ezen belül is a nagyvárosi képek, testi-érzéki pillanatai megakasztják a szimbolikus általánosítást és a megismerés törvényének egyértelmű kiolvashatóságát. [11] A nagyvárosi képek [12] a *Levelek Iris koszorújából* őskötet-tervezetének számító *Angyalos könyv Lyrai festmények* című ciklusának a része. Az alciklus versei Rába értelmezésében a szimbólummá válás kitüntetett helyei, amennyiben különféle variációit, megoldási lehetőségeit adják a tapasztalati élmény objektiválásának, a fölismerésnek és az átélésnek. Mind a négy költemény a modern élet fejleményeit veszi célba. *Paris* a nagyváros (imaginárius) tapasztalatának ambivalens rajza, Rába szerint az elvágyódás látszatvalóságának szimbóluma (1981: 154). *A világosság udvará*nak főszereplője a világvárossá váló Budapest társadalmi rétegzettségét is megjelenítő bérháznak a vakság és a fény ellentétét a megnevezésben összeszedő vakudvara/világítóudvara, Rábánál a vers szimbolikája „az élet és tudata alatt fölgyülemlő szemét”, a dolgok mögöttes tartalma (1981: 128-129.). A *Régi szálloda* egy korábbi esemény elbeszélt és egyben érzékivé tett lenyomata a jelenben; Rába megfogalmazásában egy „ponyvahistória” „ironikus eltávolítása”, a lét végességének, „tragikomikus színjátékának” ironikus tudata (1981: 134-137.). A *Mozgófénykép* a mozi technikai csodájának és nézőre tett hatásának a megjelenítése, Rába szerint a filmélményt követő mozikritika kifejeződése (1981: 159). [13] Mind a négy költemény tehát egy előzetes formát, médiumot, artikulációt vesz tárgyául, s ezekhez Rába szerint ironikus viszonyt, távolságot alakít ki.

Az egyik szempont, amely a négy verset a hasonló struktúra eltérő variációiként tudja felmutatni, az érzékeknek a konkrét és az elvont jelentéssík között közvetítő szerepében nyilvánul meg. Milyen értelemben válhatnak az élmény és a reflexió viszonyát megjelenítő szimbólumokká a

nagyváros, a bérház, a régi szálloda, a mozi? Mennyiben tekinthetők ezek a szimbólumok befejezettnek vagy lezárhatatlannak, közvetítettnek vagy közvetlennek, absztrakt módon objektiváltnak vagy testi-anyagi értelemben érzékeltnek? Amellett szeretnék érvelni, hogy e költemények érzéki dimenziója, vagyis egy testi szubjektum nyelvi-poétikai megidézése Babitsnál a rábai objektivációs-szimbolizációs olvasat ellenében hat, esetenként túl is mutat rajta.

A *Paris*ban és a *Régi szállodá*ban a szagok válnak a költői képzeletet megihlető viszony hordozóivá, érzéki megfelelőivé – bár a két vers esetében egészen más szerepkörben. A *Paris*ban a szagok a nyüzsgő nagyváros régit és modernt, könnyedet és súlyosat összefogó vagy váltakoztató ambivalens élményét artikulálják („Ez a drága trágya dombja"; „ez a távol rothadó test, ez a fínom illat ágya" stb.). A *Régi szálloda* is az „erjedés" képzetkörét mozgósítja, melyet a refrén („nesz nélkül bomlik a hulla") kezdetben éppenséggel megfoszt mind az olfaktorikus, mind a hangi érzetektől csak azért, hogy a vers vége felé ezek kísérteties jelenlétét és szinesztéziás viszonyát az érzékek elszabadulásának pillanataként megidézze. Rába a vers iróniáját (és a régi szálloda szimbólummá válását) egyrészt abban az általánosító mozzanatban ragadja meg, amely által az egész világ a meggyilkolt és a burkolat mögé falazott hulla tetemét rejtő „régi szálloda" látomásává tágul („költői objektiválás" [14]), másrészt abban a tudáskülönbségben, mely elválasztja a szemlélődő költőt mindazoktól a „szállóvendégektől", akik a világban úgy járnak-kelnek, hogy ezen „esztétikai törvényről" nincs tudomásuk („tragikus irónia").

Olvasatomban a régi történet és a vers jelene közti kapocs szerepét a költői képzelet által megidézett („Ó mi lenne, ha…") felfokozott érzékelési szituáció tölti be. A halott test bomlásának szagai – a költői fantázia szinesztéziás cseréi által – hangot kapnak („a rothaj hangot költ"), az ősbűn nyomait lassan eltüntető bomlás „hangversenyként", „szférák zenéjeként", „zenetengerként" válik érzékelhetővé. A hangok érzékelése kétféleképpen csatornázódik. Egyrészt harmonikus szerveződésként, zeneként, s e beszédesség értése elvezethet ahhoz a verset záró lépéshez, mely mindannyiunkat „e világban" megszálló vendégekként azonosít, ahol a saját hullánk bomlását immár „nesz nélkül" is „érzékelhetjük". [15] Másrészt a hangok érzéki tobzódása, az élőket elborító, megfullasztó fenyegetése, a nyögő, csikorgó disszonanciák arra utalnak, hogy nincs egyértelmű váltókapcsolat érzékelés és megismerés között. Az a versfolyamat, amely elvezet a régi történettől a versolvasás jelenébe, a vers megszólított olvasóját is bűzlő hullaként azonosítja („nesz nélkül bomlik a hullád"), és az „e világra" kiterjesztett szimbólum megismerő értéke, kognitív funkciója nem tudja kitörölni ezt az érzéki-testi mozzanatot, illetve épp az érzéki hatások harsánysága kölcsönzi a szimbólum erejét. Ha van a versben irónia, akkor az abban az eldönthetetlenségben érhető tetten, mely az olvasót egyszerre pozicionálja bűzlő hullaként *és* a megismerés érzékfeletti szemlélőjeként. Az utolsó szakasz, mely mintegy ironikusan visszavonja az érzékek elszabadulásának fenyegetését („Ne gondolj erre! Küzdj, remélj!"), magát a távolságot, a távolságtartást is illuzórikusként mutatja be – mint az érzékivel szembeni védekező magatartást: „csak ablak zörge. Alszanak: / Nesz nincs, s temetve rab a szag; / Közel vagy távol: egyre megy, / a végtávolság mindig egy."

A világosság udvara már csak választott tárgyánál – a vakudvar vagy világítóudvar szellőztetési és

világítási funkciójánál – fogva is összeköti a szaglás és a látás érzékelési dimenzióit. Azon versek sorába tartozik, melyekben a limlom, a kacat (a *Csendéletek Asztalfiók* című darabja) vagy a városi szemét (*A csengettyűsfiú*) véletlenszerűen együvé gyűlt hordalékát a költői szemlélet valamilyen rendezőelv mentén egységbe rendezi. Az *Asztalfiók*ban a tartalmazó fiók, a konténer által összegyűjtött tárgyak metonimikus érintkezése, egymásmellettisége csap át már-már montázsszerű kizökkentésbe (különösen a „rád mered", „rád ölt" aposztrophéiban), *A csengettyűsfiú* ban a szemét átlényegül, de ez az átlényegülés magába a jelenet látásmódjába íródik bele. A szemetet a szekérbe öntő cselédlányok képe az inszcenírozott érzékelési szituáció itt és most-jában áttűnik az isteneknek adományt felajánló hódolat jelenetébe, melyet előkészít a csengő hangok és a nemesfémek csillogását idéző látványelemek szövedéke. A gyémánttá nemesülő szemét szublimáló mozgását ellensúlyozza a verset keretező erjedés képzetköre (a bor és a dal erjedése), s így az érzéki és a fogalmi közti mozgás mindkét irányból bejárhatóvá válik. [16]

Ezzel szemben *A világosság udvará*nak szemetét a vers elrejti az érzéki hozzáférhetőség elől: a szemét, a bérház eseményeinek hordalékaként, „archeológiai" lerakódásokat képez az akna mélyén, a vers jelenében azonban a tekintetet elnyelő sötétség és a „néma" felhalmozás foglya. A szemét megjelenítése itt az *Asztalfiók* felsorolásához hasonlóan pusztán a költői enumerációban és egyben tanúságtételben jelenik meg, érzéki hozzáférhetősége eltolódik az időben („szemtől bizonytalan időre rejtve"). A vers terében/idejében létrehozott érzékelés itt és most pillanata helyett a költői tudat mint regisztrációs felület kerül előtérbe („Miért mondám el ezt? … Mi van benne? Mi bánt úgy engem benne?"). A látás előli rejtettség nem feltétlenül a rábai mögöttesség topológiájára vezethető vissza, a vers inkább a fény áthatoló mozgásának (mint akár a megismerői szubjektum költői toposzának) a korlátaira mutat, s így a verszáró kérdések – ahogyan Vida Gergely (2009: 46) is rámutat – nem pusztán retorikai kérdéseként, hanem „valódi", nyitott kérdésekként is olvashatóak.

A szagok illékonysága, a szemét, a múló idő, a városi élet bomlásra ítélt, felhalmozódó maradéka – mint modern költői témák, melyek az egyszeriség, a múlandóság rögzítésének kísérletei – sajátos „költői érzékelésmód" letéteményesei. A kiindulópontként megidézett rothadás, erjedés, a lebomlás biológiai folyamatai, érzéki, zsigeri hatásai, az érzékelési pillanat jelenléthatása oly módon válik jellé, jelentővé, hogy a megtestesített olvasó pozíciójának a beíródását is színre viszi. Ha a nagyvárosi képeket az érzéki költői módozataiként, variációiként olvassuk, vagyis kiemelten azt a viszonyt vizsgáljuk, hogyan jutnak „szóhoz" és artikulálódnak a költői beszédben az érzetek (ezzel nyugtázva azt is, hogy az érzékelés e módozatai csakis a nyelv megérzékítő, felidéző ereje, jelenléthatása által válnak hozzáférhetővé), a *Mozgófénykép* elemzése számára is előkészíthetjük a terepet – igaz, ebben az esetben a mozielőadás performatív és a mozgóképek technikai környezete kínál alternatív mintázatokat az érzékelés és megismerés konfigurációira.

A szagokkal ellentétben a képek, a vizualitás a Babits-recepció – ha nem is markánsan meghatározó, de – folyamatosan kitapintható iránya, nevezetesen költészetének vizuális forrásai,

inspirációja, élményanyaga, „szemének érzékenysége, tekintetének intenzitása”. [17]

A *Mozgófénykép* értelmezéstörténeti irányai

A *Mozgófénykép* értelmezéstörténetének koherenciát kölcsönző, visszatérő értelmezői műveletei a versbeszédből kiolvasott antropomorfizált figurák szerinti strukturálás. Ezen olvasatok szerint a vers három, egymáshoz képest hierarchikusnak tételezett tudati tevékenységnek a váltakozását mutatja be. A legalsó szinten a naiv mozinéző (más terminológiában: fiktív néző) áll, aki pusztán csak regisztrálja a vásznon kibontakozó történetet, az ő szólamához kapcsolhatóak a technikai képekre való naiv rácsodálkozás, a belefeledkezés, az azonosulás megnyilvánulásai, leírásai. A középső szinten a képmutogató áll, aki a deiktikus nyelvi jelek antropomorfizációja, és egyértelműen Arany *A képmutogató* című verséből kerül át Babits versébe, ahol ilyen alak nem nevesítődik, bár a vers számos intertextuális vonást mutat Arany költeményével. [18] A képmutogató a filmbeli történet narratív bemutatásáért felelős, főként a képek közti kapcsolat, összekötés megteremtése által. A harmadik és legmagasabb szintet a költő vagy a lírai én foglalja el, aki kritikailag vagy ironikusan viszonyul mind a bemutatott történethez, mind az előbbi két szinten megjelenő alakokhoz. (A képmutogató és a költő figurája néhány értelmezésben egybecsúszik.) A tudatosság és az ágencia egyre magasabb fokozatai szerinti hármas (vagy kettős) felosztás a versbeli moziszituáció funkcióját – sarkítva és leegyszerűsítve – kétféleképpen láttatja: 1. ironizált tárgyként (itt a tárgy vonatkozhat a film történetére mint „limonádé históriára” [Rába 1981: 159] vagy magára a mozira mint tömegkulturális intézményre) – ebben az esetben a mozitörténet olvashatósága vagy a mozi nyelvének a költészet nyelvére történő fordíthatósága nem jelent problémát; 2. olyan ürügyként, amely alkalmat ad arra, hogy a vers a filmszerűség nyelvi megfelelőit előállítsa, s a filmmel rivalizálva mintegy bekebelezze annak sajátos terrénumát.

A következőkben röviden áttekintem, hogyan jelenik meg a szintek közti távolság az egyes olvasatokban, és az értelmezők szerint milyen nyelvi megnyilvánulás a versbeli alapja. Úgy hiszem, Kosztolányi (1959: 167) levelének megfogalmazása – csak 1959-ben publikálták a levelezést – alapvetően meghatározta a vers modalitására vonatkozó döntéseket: „A Budapesten futkosó tucatpoéták, hivatalból századvégi lantosok sohasem érzékeltetik meg a mozi hangulatot annyira, mint te komikusan szapora anapesztusaiddal.” (Kosztolányi tehát más moziverseket is ismer, talán a Heltai-versre utal?) A hangulat érzékeltetése mint költői bravúr természetesen önmagában nem jelent mozikritikát, a „komikusan szapora anapesztusok” sem feltétlenül.

Rába *Mozgófénykép*-elemzése (1981: 156-164.) aktualizálja a tudatlíra és az objektív költészet korábban hivatkozott kategóriáit. Míg a naiv nézőnek a tudatlíra zaklatott, a mozgóképes benyomásokat megérzékítő regisztere felel meg („a mozgalmasnak érzett élet belső háborgását” közvetíti), a kívülálló költő mintegy szublimálja ezt a primér érzéki tapasztalatot, melynek eredménye az irónia, létfeltétele pedig a távolságtartás. Rába hangsúlyozza, hogy e két szint nem választható el egymástól (paradox módon épp az „áttűnés” filmes metaforájával írja le kettejük viszonyát!), és ez az egybejátszás, a „belefeledkezés és a kívülállás egysége” hozza létre a költemény

„váltólázas szimbolikáját". A *Mozgófénykép*-elemzésben még inkább megmutatkozik az abból fakadó nehézség, hogy az objektív líra előfeltételeként tételezett távolság, illetve az átélés, az élmény és a tapasztalás nyelve a poétikai eszközök szintjén is nehezen különíthető el egymástól, a bemutatás két különböző üzemmódja folyton egymásba hajlik. Itt újra megragadhatóak a rábai megközelítés korlátai: a szimbolikus működésmód egységesítő műveletét csak úgy tudja fenntartani, ha először távolságot teremt, ami együtt jár azzal, hogy szükségszerűen hierarchizálja érzékelés és megismerés viszonyát. A *Mozgófénykép* elemzése esetében e távolság a fiktív néző (aki „csakugyan szenzációnak éli át a limonádé históriát") és a „nagyvárosi legenda" (ez esetben a mozi) kritikai bemutatását nyújtó költői pozíció között jön létre. A távolságot Rába többféle interpretációs döntésből adódó, heterogén motívumok segítségével mutatja ki a versben: ennek egyik modellje a „szemlélt szemlélő" – mely kiterjeszti a metavizuális dimenziót az egész vershelyzetre –, a másik a mozi „fogyatékos technikája", [19] mely Rába szerint a versben lelepleződik. [20] A sztori „benső komikuma", az „ironizált história", az „ironizált [néző]szereplő", „a tragikus történet mulatságosra torzulása" a modalitások olyan körforgásaként bomlik ki az értelmezésből, amelyet csak az egységes költői tudat tud megállítani és megfékezni, melyben ezek a perspektívák találkoznak, és melyben a „mozi puszta élménytudata" „kritikájával együtt" jelenik meg. A mozivers Rába értelmezése szerint azért válhat az „objektivált líra" mintapéldájává, mert a versben a mozi által nyújtott elsődleges (érzéki) tapasztalat a költői megismerés eszközévé lesz, s így egy „esztétikai törvény" általánosságának alapját képezi.

Rába olvasatát Buza Bozsó Angéla (1995: 245-258.) viszi tovább (talán a végletéig) úgy, hogy a vers alapbeállítódásként meghatározott iróniát kiterjeszti a vers minden szintjére (a lírai énre, a fiktív nézőre, a mozi világára és a versben megjelenített amerikai nagyvárosi életre), hogy végül maga a vers is – a látszat látszataként lelepleződve – „nevetség tárgyává válik". Az ellentétes minőségek összekapcsolásából eredeztetett iróniát a versbeszéd minden szintjén felmutatja: a ritmusban („túlságosan merev szabályszerűség"), a rímekben (banális összekapcsolások), a szókincsben (különböző nyelvi rétegekből származó szavak, antiklimax, hapax legomenon, szóösszetételek stb.), a film történetében („a romantikus történet tipikus kellékei a film naiv romantikáját érzékeltetik"), a történetmondásban, a költői alakzatokban (mesterkélt hasonlatok, hétköznapi és fennkölt keverése). A sok esetben megkérdőjelezhető vagy nem kellően argumentált interpretációs döntések leginkább a fiktív néző „korlátolt tudatát" és „naiv örömét" veszik célba, de egy meglepő fordulattal a tanulmány végén az értelmező arra a következtetésre jut, hogy az irónia regresszív működése a vers önfelszámoló gesztusává (az irónia önirónává) válik.

Bori Imre (1992: 901-906.) tanulmánya – akárcsak Bodri Ferencé (1987) – a film vagy a filmszerűség lírává emelését tartja a *Mozgófénykép* erényének. Bori Hevesy Iván 1924-es filmesztétikájának meglátásait transzponálja a versbeli filmre, mint például a plánváltás, a történet drámai fordulópontjainak kiemelése, míg Bodri a Georges Sadoul (1959) filmtörténetében ismertetett *Házasság az autóban* (Runaway Match. Cecil Hepworth, 1903) című film eszközeit („panorámafelvételek", „kocsizás és ellenbeállítás", premier plán és „kihagyás", váltakozó képbeállítás) véli a versben felfedezni. Igaz, hogy ez a közvetítés a mozi vagy a film történetének

megnemesítését, felemelését is megkívánja. [21] Az egyes versbeli szöveghelyek hozzárendelése és megfeleltetése az (elképzelt) filmek képi, dramaturgiai megoldásaihoz gyakran olyan közös nevezőre hozást feltételez, mely a médiumok esszencializáló felfogásához vezet. Bori például egy olyan filmkoncepciót vázol a *Mozgófénykép* alapjául (a vers filmértelmezése által egyébként némiképp megtámogatva), mely az 1900-as évek első felében nem volt jellemző (például a plánváltásoknak a karakterek pszichológiájába ágyazása [22]).

A vers legfrissebb elemzése Kékesi Zoltán írása (2006: 264-274.), mely a költészet és a mozi riválizációjaként olvassa a *Mozgófénykép*et a kittleri médiumfogalom értelmében. Pontosabban annak a folyamatát meséli el, ahogyan a versben működésükben színre vitt technikai-optikai médiumoknak (a mozivetítőgépnek, az autónak és a villanyvilágításnak), mint az érzékelés monomediális leszűkítéseinek, torzító, az emberi érzékszerveket megbénító, lehengerlő hatását a versszöveg hangzóssága mintegy korrigálja, és „az érzékek technikai befolyásolását az érzékek esztétikai gyönyörködtetésével cseréli ki". (2006: 269) A médiumokat vetélkedő ágenciákként kezelő értelmezés olyan „fogyatékosságokat" könyvel el a mozi oldalán, melyeket tévesen azonosít „az érzékek elszigeteléseként", miközben a mozinézés és a vers hangzási tapasztalata közti különbségben rögzíti a vers interpretációjában hagyományozódó ironikus távolságot: „Míg a képzeletbeli nézők képzeletében felvillanó színek csupán az olcsó történettől és a mozi mimetikus hatásától elkápráztatott mozilátogatót hivatottak jellemezni (»Hogyan is, hogyan is lehet ez papírosból!«), a verssorok daktilikus lejtése, amely már az olvasó – valóságosabb – tapasztalatában válik esztétikai hatáselemmé, több, mint az alacsony történet emelt hangnemű ünneplésének parodisztikus eszköze". (2006: 265) Az értelmezés végső soron paradox állításokat fogalmaz meg a mozi (versbeli) funkcióit illetően: 1. A mozi leszűkíti és elszigeteli az érzékterületeket (a látást favorizálja); 2. A vers hangzóssága kárpótol az érzékek teljességének elveszítéséért (esztétikai gyönyört okoz, szemben a technikai képek torzító hatásával); 3. A vers olyan fiktív mozit ír le, melyben a mai mozi felől visszavetített „fogyatékosságok" (színek, hanghatások, narrátori jelenlét hiánya) kiigazítódnak azért, hogy a képzeletbeli néző „elkápráztatott" képzeletét megjelenítse és ironikusan láttassa. A mozikép nem egyszerűsíthető sem pusztán a technikainak az emberi érzékeket megtévesztő mechanikusságára, sem az akadálytalan nézői azonosulásra. A *Mozgófénykép* ennél komplexebb és árnyaltabb moziképet nyújt.

Akár film és költészet egymásnak megfeleltethető eszközei létrehozásaként, akár a film fogyatékosságainak lírai pótlékaként olvassák a verset, az értelmezők mindkét esetben vagy a technikai értelemben determinált médiumot esszencializálják, vagy pedig a médium használatának egyik történeti állapotát általánosítják. A film, akárcsak a többi médium, *nem választható le azokról a diskurzusokról és használati módokról, melyek bizonyos típusú jelentések és hatások közegévé teszik egy bizonyos történeti pillanatban*. Fokozottan így van ez a korai mozi esetében, mely a mozgás mimetikus, technikai rögzítését színezett képekkel, lehengerlő trükkfelvételekkel, a vetítést kísérő filmmagyarázó vagy zenei előadás performatív eseményjellegével kötötte össze.

Ellentétben a 20. század második felének értelmezőivel, akik mozi és költészet hierarchizált (ironikus) viszonyának megjelenítéseként olvasták a verset, vagy az alacsony kulturális státuszú

mozi felemeléseként, a *Mozgófénykép* korai említői számára az irónia alakzata nem tartozik a vers alapmagatartásához. Lukács György 1909-es cikkében, az *Új magyar líra*ban így fogalmaz: „groteszk fantázia és furcsa meseszerűség veszi körül a moziban játszódó amerikai lányszöktetés tragikus históriáját." A *Nyugat* 1924-es Babits-számából kiderül, hogy a mozivers az addigi Babits-líra meghatározó darabja, majdnem minden méltatója említi, aki a költészetével foglalkozik. [23] Király György (1924) dialógus formáját öltő írásában Babits lírájának újszerűségét a leghatározottabban azon modern költők sorában helyezi el, akik az érzékek kerülőútján tudják a költői kifejezést megvalósítani. Király megkülönböztet vizuális, auditív és motorikus költői típusokat, és a Babits-líra sajátosságát abban jelöli ki, hogy nála mind a képek, mind a hangok (vagy a zeneiség) közös alapja az érzékelésnek a versbeszédben megjelenített mozgékonysága, nyughatatlansága („a zene lüktetése, ringatása", „Ahol képek, színek, vonalak, tájak kerülnek elő Babits költeményeiben, szóval csupa látási kép, ott is minden izzik, vibrál, nyugtalankodik"). A moziversek (a *Mozgófénykép*en kívül a moziszonettet, vagyis a *Detektívtörténet*et emlegeti) kapcsán Király kép és mozgás majdhogynem dialektikus viszonyát fogalmazza meg:

> Érzed a szimbólumot, a kép, a szemnek szóló kép, csak egy pillanatig tarthat nálam, mert ezek a pillanatnyi képek teszik össze a mozgást. Itt van megint a Zeno filozófiája. Igen az ezer pillanatnyi kép, a mozgás, és az örök mozgás költője, ha képet alkalmaz, csak pillanatnyi képet adhat, ha hosszabb volna a kép, az egyenlő volna a megállással, a nyugalommal. Itt pedig nincs nyugalom, csupán hangok és mozdulatok, és ha kép, hát ezer pillanatnyi, tünékeny kép.

Király Babits-méltatása azt sugallja, hogy az egységbe fogó szimbólumok mellett, helyett legalább annyira hangsúlyos lírájának a képek sokaságát, pillanatnyiságát, eleven mozgását megidéző rétege. A képek (szubjektív) időtartamának és a mozgásnak a viszonya, a mozgásban feloldódó képek, a mozgást alkotó képek, a mozgást megállító, mozdulatlan képek, a képek tünékenysége, pillanatnyisága, a képek közti rés és folyamatosságuk kérdése – nem pusztán a *Mozgófénykép* filmolvasatának tétjeit, hanem a mozi megjelenésének, újdonságának egyik legfontosabb kontextusát is jelentik.

A korai mozi és a hajszafilm

Amint a Babits-vers recepciótörténeti összefoglalójából láthattuk, a vers értelmezőinek a mozival kapcsolatos előfeltevései döntő szerepet játszottak abban, hogyan ragadják meg a versben az irónia alakzatát. Éppen ezért szükségesnek látszik megvizsgálni a korai mozinak azt a történeti kontextusát, mely a Babits-vers inspirációs forrása lehetett. A vers közvetlen kontextusát képező hajszafilmek vizsgálatakor a – bemutatásmódjukat, filmnyelvüket, közönségük összetételét és a nézői pozíciókat tekintve is nagyon különböző – korai mozi és a klasszikus narratíva paradigmáinak viszonyát tartom szem előtt, mely a hajszafilm helyét is kirajzolja.

A mozi legnagyobb újdonsága a kortársak számára kétségkívül a fizikai (tehát kerettel, hordozóval

rendelkező) kép és a mozgás összekapcsolása volt. Többnyire erre utaltak a mozi korabeli elnevezései is, melyek egybefoglalták a látás vagy írás aktusát a mozgással (a görög kinema- mint mozgás vagy az életre, elevenségre utaló anima-, bio- előtagok: kinematográf, kinetoszkóp, animatograf, biográf, bioszkóp). A legkorábbi filmek megpróbálták a legintenzívebb megjelenítését adni a képmezőbe zárt mozgásnak a kép mélységének a kiaknázásával (*A vonat érkezése*), valószerűtlen mozgások szerkesztésével, rövid ideig tartó, ezért szabad szemmel érzékelhetetlen mozgások rögzítésével (*A fal lebontása*), ismétlődő mozgásokkal – legyenek azok testek, járművek vagy tárgyak megmozdított látványai. Szokás volt az első vetítéseket állóképpel kezdeni, melynek „megmozdításával" a nézők szeme előtt demonstrálták az új médium erejét. A mozi első évtizede – mondhatni – a fizikai mozgás képre történő lefordításának jegyében állt. Még az 1900-as évek első felében is, amikor a mozgásélmény már megszokottá válhatott (természetesen nem minden fajta közönség körében), a filmek témái még mindig a mozgás körül forognak. A Gaumont francia filmgyár 1900 és 1906 közötti fennmaradt filmjeiből [24] szemezgetve a következő mintázatok csoportosíthatóak:

- mozdulatlan dolgok megmozdulnak (szoborrá merevedett testek csínytevései): *La Statue* (Alice Guy, 1905);
- mozgó testek válnak mozdulatlanná vagy helyhez kötötté (ebben az erős ragasztó játszik szerepet): *La Glu* (Alice Guy, 1907);
- fantasztikus mozgássorok (az egész utca visszafelé mozog): *L'Avenue d'Opera* (Alice Guy, 1900);
- a célirányos mozgások, mozdulatok eredményességének ellehetetlenítése, sikertelensége (a fürdeni készülő férfi minden egyes levetett ruhadarabja helyére csodálatos módon – a stoptrükk alkalmazásával – újabb öltözet kerül): *Comment Monsieur prend son bain* (Alice Guy, 1903);
- a mechanikus, futószalagszerű mozgások hatékonyságának kifigurázása (egy gépet látunk, melynek két nyílásán különböző típusú fejfedők, illetve töltött kolbász folyik kifelé folyamatosan): *Chapellerie et charcuterie automatique* (Alice Guy, 1900);
- a fizikai mozgás túlhajtása (a takarító, aki olyan elszántsággal mossa fel a padlót, hogy végül az emeletes ház összeomlik): *Le Frotteur* (Alice Guy, 1907), stb.

Életre kel és elszabadul a matrac (*Le Matelas épileptique*. Alice Guy, 1906), az ágy mozgó járművé válik, a bútorok útra kelnek (*Le Lit à roulettes*. Alice Guy, 1907), a tenger hullámzó mozgása, az emberi test kifordított, természetellenes pózai, táncos és akrobataszámok: nemcsak a korabeli szórakoztató formák mozgóképre történő átültetései, hanem a képet mozgásba hozó megállíthatatlan vagy megakadályozott, eltérített, önkéntelen, ellenőrizhetetlen mozgások. Mintha a komikus hatás érdekében kiaknázott megállíthatatlan, hisztérikus testek a mozgás fogságába kerültek volna, a mozgás sokszor irracionális és öncélú törvényeinek alávetve pszichológiai mélység nélküli bábokká, tárgyakká válnak.

Az 1900-as évek előtti filmekre jellemző, egy beállításból álló filmek esetében a mozgás a képtérbe záródik, a kép keretei abszolút határok (nincs átkeretezés vagy másik beállítás), kivéve a vászonnak a nézőtérrel kommunikáló oldalát: a kép mélyéből a kamera felé tartó mozgások nemcsak meghosszabbítják a képtérben láthatóvá vált mozgást, hanem a néző testét is célba veszik, a

frontálisan a nézőnek/kamerának játszó színészek, a színházi tér kódjainak átvétele (laterális mozgás jobbra és balra, festett háttér, néha függönyökkel leválasztva) mind ezt a kommunikációt szolgálják. A nézőre gyakorolt testi-zsigeri hatások (például a vászon és a mozi tere közti különbséget átvágó mozgások [*How It Feels to Be Run Over*. Cecil M. Hepworth, 1900; *A nagy nyelés* [The Big Swallow. James Williamson, 1901]) olyan nézői szituációt hoznak létre, melyben a kamera által megtestesített néző konkrét fizikai helye az érzékelés itt és most pillanatával kapcsolódik össze.

Ugyancsak ezt az itt és most-ot aktivizálják a képmező hirtelen változásai, mint amilyeneket például a stoptrükk alkalmazásával létrehozott eltűnések, megjelenések, helyettesítéses cserék váltanak ki. [25] Tom Gunning tanulmánysorozata nyomán „*attrakciós* mozinak" szokás nevezni azt a filmparadigmát, mely a korai film kivételes prezentációs módját, a nézői megszólítás exhibicionizmusát ragadja meg. Gunning és mások felvetése azzal a korábbi filmtörténeti koncepcióval szállt szembe, mely a korai filmet a későbbi narratív film fogyatékos, kezdetleges előképének tekintette, mivel az nem felelt meg a film célelvének tekintett (egy bizonyos típusú) narrativitás követelményeinek. Gunning és követői nemcsak e korai filmkoncepció alternatív jellegét hangsúlyozták a későbbi klasszikus narratív paradigmával szemben, felmutatva örökségét az avantgárd és a kísérleti filmkészítésben, hanem erőfeszítéseket tettek arra, hogy összekapcsolják a modernitás technikai, kulturális és társadalmi kérdéskörével. A későbbi „narratív integráció mozijával" szemben a korai mozi olyan filmnyelvi eszközei kerültek így előtérbe, melyek a lehengerlés, a meghökkentés, az érzéki szaturáció, a vizuális öröm nézői reakcióiért felelősek.

A korai mozi kivételessége a későbbi fejlemények tükrében többféle fogalmi keretben ragadható meg. Noël Burch (1990: 186) „primitív reprezentációs módként" [26] (PMR) hivatkozik erre az időszakra, melyet a korábbi tömegszórakoztatási vizuális formák (a varieté tableau vivant-ja, népszerű metszetek, képes újságok, laterna magica vetítések) átvételéből és technikai-nyelvi innovációkból létrejövő önálló képi nyelvként határoz meg, mely korántsem választható el a nézőközönség társadalmi hovatartozásától. Ennek a filmnyelvnek főbb jellemzői a totálplánban fényképezett primitív tabló autarkiája, az egyenletes megvilágítás, a kamera és a színészek frontális pozíciója és a festett díszletek által fokozott vizuális laposság, a narratív értelemben vett lezáratlanság és a néző külsődleges pozíciója. A gunningi narráció és attrakció közti oppozíció helyét Burch-nél az intézményes reprezentációs mód (IMR) és a primitív reprezentációs mód ellentéte veszi át, bár Burch ragaszkodik ahhoz, hogy ezt az oppozíciót ne hierarchizálja (vagy ne láttassa nosztalgikusan). Viszonylagos konszenzusnak tekinthető a korai film történészei között, hogy 1907 körül (és az azt követő átmeneti évtizedben) olyan tendenciák erősödnek fel és terjednek el a film nyelvében, melyek a fentiekben leírt nézői pozíciót, valamint a történetmondás miként jét alapvetően megváltoztatják. Ezek a folyamatok, melyek kéz a kézben járnak az iparosodásra és a közönség kiszélesítésére (a középosztály meghódítására) vonatkozó törekvésekkel, oda vezetnek, hogy a 10-es évek végére egyeduralkodóvá válik (legalábbis a kereskedelmi filmkészítésben) a klasszikus kontinuitáson alapuló ún. hollywoodi elbeszélés modellje, mely a korai filmmel több ponton szembeállítható narratív fikció sajátos modalitásaként

is megragadható. Ez utóbbi paradigma sajátossága, hogy a korai mozira jellemző, a néző testét célba vevő mozgáseffektusok helyét átveszi a kameramozgásokkal és nézőpontváltásokkal kiegészülő absztrahált, interiorizált mozgás, mely a történetbe és a karakterekbe vetített nézői vágyak és félelmek hordozójává válik. A színre vitt fizikai mozgás, valamint a mozgókép elvont mozgása a történet kibontakozásának rendelődik alá: nemcsak a történet narratív ökonómiájában tölt be egyfajta valutaszerepet, hanem a nézői identifikáció szimbolikus mozgását (pl. nemi-hatalmi pozicionálását) is képes megjeleníteni.

Ennek a váltásnak kétségtelenül az egyik első jele a több beállításos filmek esetében a vágás funkcióinak és jelentéseinek történeti alakulásában ragadható meg. André Gaudreault (2009), aki kardinálisnak tekinti az önálló entitásként működő egybeállításos filmről a több beállításos filmre való áttérést, a narratív instancia kétféle módját különbözteti meg. A beállítás mint folyamatos tér-idő-kivágat, mely a színre vitt cselekvések mimetikus bemutatásából (a Lumière-filmek aktualitásai) vagy a csodás, a meseszerű technikai prezentációjából (Méliès trükkfilmjei) táplálkozik, az eseményekhez a deiktikus mutatással kapcsolódó *monstrátori* ágenciát feltételez. A több beállításos film a nézőpontok megsokszorozódásából és a beállítások szintaktikájából adódóan egy magasabb rendű narratív instanciára vagy fókuszpontra mutathat, ahonnan kijelölhető a narratív összegzés műveletein keresztül az egymás mellé rendelt beállítások helye, narratív értéke. A vágásnak mint a filmi jelölő síkján érzékelt megszakításnak többféle jelentése alakult ki, [27] az egyik korai műfaj, mely színre viszi narráció és monstráció feszültségét, az 1903 és 1906 között népszerű *hajszafilm*, melynek jegyeit a Babits-vers filmjében is felismerhetjük.

A hajszafilm alapképlete szerint – melyet sokféle téma vagy komikus történet alapján variálnak: állatok üldözése, férjjelölt férfit nők üldöznek, guruló hordókat, tolvajt kerget az egyre növekvő üldöző sereg stb. – a beállítások úgy következnek egymás után, hogy először mindig a kamera jelenléte jelöli ki az üldözés terét, és a beállítás akkor ér véget, amikor mind az üldözött, mind az üldözők legutolsó tagja is elhagyja a képmezőt, majd mindez megismétlődik. A beállítás terét a kamera monstrátori tevékenysége határozza meg, de az időtartamát a menekülés és üldözés fizikai mozgásainak időtartama. A térbeli mozgás folytonossága, a bejárt út a beállítások között/fölött létrehoz egyfajta kontinuitást, viszont a beállítások szerializációja [28] (gyakran akár fel is cserélhetőek), a mozgás céljának a banalitása, tét nélkülisége, a narratív lezáratlanság (gyakori megoldás a vicces elpáholás) a célelvű ökonómiai olvasatot triviálissá teszi. A mozgás öröme és öncélúsága a színészi játékban is megnyilvánul: a színészek gyakran helyben toporgással hosszabbítják meg a keretben tartózkodásukat, és mindenki igyekszik egyéni mutatványt produkálni. (Két variáció ugyanarra a témára: a sonkát lopó kutyát a rendőrök üldözik a Pathé filmjében [*La course des sergents de ville*. Ferdinand Zecca, 1907], a Gaumont-variációban a kutya kolbászt lop, és a hajsza közben mindenki bekapcsolódik, akinek útjába kerül [*La Course à la saucisse* . Alice Guy, 1907].) Az egyéni reakciók kivehetőségének híján az üldöző sereg fizikai tömeggé válásának látványos folyamata (mozgó „feketéllő” pontja [29]) válik a geg forrásává (*Le Lit à la roulettes*. Alice Guy, 1907). A mozgások szándékos destruktív kimenetele, a megzabolázhatatlan testek, a klasszikus narratíva felől visszaolvasott „fogyatékosságok” (a mozgásirányok, az

akciótengely szerinti szerkesztés hiánya, a szereplők egyénítésének hiánya) olyan ambivalens, átmeneti műfajként aposztrofálják a hajszafilmet, melyben a monstrátori itt és most pillanatok intenzitása talán felülmúlja a gyenge narratív keretet biztosító narrációét.

Elég azonban valamilyen céllal felruházni a hajszát, hogy a korai mozi anarchikus felforgató ereje a narratív integráció irányába tartson, az ad hoc gyülekezés célirányos tevékenységgé váljon, mint például a lincselést a hajszával összekapcsoló filmekben (*The White Caps*. Wallace McCutheon – Edwin S. Porter, 1905, *Tracked by Bloodhounds; Or, A Lynching at Criple Creek*. Harry H. Buckwalter, 1904). [30] A büntetés komolysága, az oksági viszonyok (mindkét filmben egy nőt bántalmaz, illetve gyilkol meg az üldözött), a célelvű cselekvés (a hajsza célja a büntetés vagy bosszúállás) a hajszafilm formájának kiszolgáltatottságát példázza a klasszikus narratíva kisajátító logikájával szemben. (Mint ahogy Griffith párhuzamos szerkesztéssel, keresztvágással operáló üldözési szekvenciái a narratíva tetőpontjaként prezentálják a hajszát, amely egyszerre őriz valamit a korai film attrakciós jellegéből, de integrálva is van a heteroszexuális pár egyesülését, a polgári család megmentését bemutató történet ökonómiájába.)

A jóval kevésbé gyakori tragikus hajsza tehát már 1904 és 1905 táján elővételezi a klasszikus narratíva fikciós móduszát, például a diegetikus egyidejűséget jelölő keresztvágással vagy a később a suspense forrásaként azonosított nézői többlettudással. A *The Watermelon Patch* (Wallace McCutheon – Edwin S. Porter, 1905) első beállítása fekete férfiak dinnyelopási akcióját mutatja, akiket a csontvázruhába bújt madárijesztő figurák üldözőbe vesznek. A hajsza során a férfiaknak sikerül lerázni üldözőiket, és hosszas jelenetben látjuk, amint a kunyhójukban egy nagyobb társaság tánccal és dinnyezabálással egybekötött lakomát csap. Mindeközben a fehér farmerek becserkészik őket a nyomra vezető kutyák segítségével, és a kunyhó kijáratait lezárják, a kéményt is eltorlaszolják. Ezután újra a benti társaságot látjuk, amint a füsttel telt kunyhóból az ablakon próbálnak kimászni, komikusan beszorulva, rugdalózva, majd újra a külső felvételt. A fizikai bántalmazás itt elmarad, de a film ambivalenciája – vagyis a megfélemlítést, morális ítélkezést célzó (vagy éppen szánalmat kiváltó) történetnek és a vizuális örömet okozó hajsza, tánc, menekülés komikus mozzanatainak kettőssége – nyilvánvaló, és az olvasatok közti döntés közönségfüggő. (A filmet 1907. április 7. és 14. között vetítették a pozsonyi Elektro-Bioskopban *Szerecsen mind dinnyegourmándok* címmel, az év novemberében pedig a *Lynch Amerikában* című filmet. [31])



The Watermelon Patch (Wallace McCutheon – Edwin S. Porter, 1905)

A filmtörténészek sajátosan átmeneti műfajként jellemzik a hajszafilmet, és értelmezésüket az határozza meg, hogy a műfaj mely jegyeit emelik ki: míg Doane (2002: 192) a hajszafilm beállításainak szerializációját hangsúlyozza, mely nem pusztán egyneműsíti a különnemű beállításokat, hanem alkalmassá teszi az idő vektorizációjára és szintetikus előállítására, Auerbach (2007: 94) a mozgások és beállítások ismétlődő, körkörös és nem célelvű jellegében „az egybeállításos filmek autonómiája iránti nosztalgiát" éri tetten a filmnyelv ezen átmeneti pillanatában.

Filmnyelvi szempontból a filmi tér és a filmi idő reprezentációjának különbségei jelölik a hajszafilm átmeneti helyét a korai mozi és a klasszikus narratíva kétféle gyakorlata között. Az első esetben a tér úgy jön létre, hogy a testek szó szerint birtokba veszik, bejárják azt, fennakadnak a fizikai akadályokon, és megküzdenek velük; de Certau-val úgy fogalmazhatnánk, hogy „a lépések játéka munkálja meg a teret" (De Certeau 2010: 119-126.). A klasszikus narratíva ezzel szemben a testek mozgását befogja saját absztrakt mozgásának igájába, a fizikai mozgás a történet szimbolikus üzeneteit hordozza. (Griffith-nél legtöbbször a hajsza végkimenetele a patriarchális család biztonságának megerősítése a társadalmon kívülálló fenyegető elemekkel szemben.) A tér itt már „megtervezett és ellenőrzött műveleti mező" [32], a saját és az idegen dichotómiája mentén

létrejövő hierarchikus felosztásokkal. Annak az imaginárius pontnak, melyet az analitikus vágás hierarchizáló térkezelése hoz létre – felváltva a beállítások terének puszta egymás mellé rendelését –, az időkezelés szempontjából a fiktív idő létrejötte felel meg, mely a moziterem konkrét itt és mostját helyettesíti a vágyak, félelmek színrevitelének terepeként szolgáló történet idejével. A testi-zsigeri hatások által megcélzott néző, az érzékelési szituáció átadja a helyét az imaginárius működésnek, s a klasszikus narratíva fiktív módusza úgy írható le, mint ahol a képek a narratív információ vizuális hordozóivá válnak, vagy a narratívába ágyazott képek a lelki háztartás pszichoanalitikus terminusokban megragadható tranzakciós felületeiként szolgálnak. A korai mozi nem ismeri ezt a fikciós működést, elsősorban azért nem, mert nem a késleltetésből származó narratív kielégülés elhalasztó műveleteit aktivizálja, hanem az azonnaliság vizuális örömét célozza meg (legyen annak a forrása a komikum, a groteszk vagy az erőszakos). Ez utóbbi hatásmechanizmust „olcsó szenzációként", „könnyű látványosságként", „mutatványként" bélyegezték meg és ítélték el, vagy éppen gazdasági céllal aknázták ki.

A korai mozi közönsége a filmtörténészek szerint – a „bohém" művészeken kívül – inkább az alsóbb néposztályok köréből verbuválódott. Burch (1990), aki eddig a legalaposabban vizsgálta az egyes nemzeti filmkészítők társadalmi hovatartozását és a témaválasztásból adódó társadalmi érzékenységet, eltérő nemzeti mintázatokat mutat ki. Nagy-Britanniában több filmkészítő és -bemutató (Cecil Hepworth, George Albert Smith, James Williamson) az előadásokkal kísért laterna magica vetítések gyakorlata felől érkezett a filmhez. Ez a szórakoztatási forma az antialkoholista mozgalmak és a „racionális" szórakozás („rational recreation"), vagyis a társadalmi ellenőrzés jegyében alakult ki a viktoriánus Angliában. Az osztálykülönbség, mely elválasztotta a középosztálybeli filmkészítők kultúráját az urbánus munkásosztályhoz tartozó nézőközönségtől, Burch szerint a kioktató, moralizáló hangvételben vagy a szegénységet szánalommal és jótékonysággal palástoló ábrázolásban is megnyilvánul. (Ellentétben az 1906 utáni dán filmmel, ahol középosztálybeli filmkészítők középosztálybeli nézőközönséghez szóló filmeket készítettek.) Angliában a mozi a szegények színházának minősül, melyről a *Times* 1906-ban ír először nem tudományos összefüggésben. Az Egyesült Államokban először a megtisztított és családi szórakoztatási formaként bejáratott vaudeville-műsorokban vetítettek filmeket, [33] de 1905 után fokozatosan kiszorult onnan, és a nickelodeonokban (olcsó mozikban) vált tömegesen elterjedtté. Ez a közönségváltás azonban nem járt feltétlenül együtt a filmek tematikájában és hangnemében kitapintható változással, viszont hozzájárult a bevándorlók és a nagyvárosokba érkezők amerikanizálásához. Burch (1990: 61-73.) szerint leginkább a francia filmeknek sikerült megjeleníteni valamit a nézőközönségük társadalmi rétegzettségéből – annak ellenére, hogy a film d'art mozgalom keretében 1908-tól kezdődően itt is határozott lépések történtek a közönség megtisztítására. A hatalommal rendelkezők vagy a polgári normák kifigurázása, az alsóbb osztályok (orosz matrózlegények vagy a sztrájkoló cselédlányok) iránti szimpátia, a vásár, a cirkusz, a kocsma (a „republikánus ellen-templom" [34]) megjelenítésmódjának az idézése Ferdinand Zecca, André Heuzé, Lucien Nonguet vagy Alice Guy filmjeiben folyamatosságot teremt a korábbi populáris szórakoztatási formák gyakorlataival.

Bár Burch kategóriái (nemzet, osztály) talán túlságosan általánosak, jelentőségük a korai mozi megértésében nem vitatható. A korai mozi recepciója elválaszthatatlan a korabeli tömegszórakoztatási formák és kulturális beágyazottságuk genealógiájától. A korai mozi gyakran jelenik meg a (vélt) befogadó társadalmi réteg vagy osztály (vélt) jellegzetességeinek összefüggéseiben, s kulturális státusza is ebből a kapcsolatból adódik. Az a kulturális távolság, melyet a mozi mint szórakoztatási forma megjelenít, gyakran fonódik össze a nézőközönsége által megjelenített társadalmi távolsággal: a gyermekként felfogott és ítélőképesség híján lévő tömeg züllöttségének, ösztönösségének, morális romlottságának, felemelésének, megnemesítésének összefüggéseiben. [35] Amikor nem lehet már vitatni, hogy a mozi „kultúrtényező", a megnemesítési szándék úgy „menti" meg a mozit, hogy aláveti az ismeretterjesztés, a megismerés (pl. az Uránia-vetítések [36]) vagy a nemzeti kultúra (pl. a 10-es évek magyar irodalmi adaptációi) „magasabbrendű" céljainak.

Ami ezen támadások kereszttüzébe kerül, az nem más, mint a korai mozinak egy egyszerre történeti és társadalmi olvasata. Történeti, mivel a korábbi szórakoztatási formákat folytató korai mozi sajátos érzékelés- és értelmezésmódját nevezi meg, melyet, elítélően vagy sem, a „szenzáció", a „látványosság", később az „illúzió" néven emlegetnek. Társadalmi, mivel a képek osztálytársadalma egy társadalmi különbséget visz színre akár a mások reprezentációja, akár az önreprezentáció értelmében. [37] (Annak pontosításához, hogy mennyiben gondolták társadalmi csoportok a mozi különböző formáit, műfajait az önreprezentáció eszközének, további közönségvizsgálatokra van szükség. [38]) A szenzáció és a látványosság olyan befogadási módot feltételez, mely elítélő értelemben felszínes, sekélyes, „rikoltóan" hatásorientált, s mely szembeállítható a magaskulturális esztétikai kontemplációval, a távolságtartással. A szenzáció vagy a látványosság mint látásmód az ingerlés, izgatás, a kontextusnélküli újdonság szituációjába helyezi a nézőt, mely nemcsak az egyes filmek hatásmechanizmusában (kameratrükk, geg, apoteózis, emblematikus kép), hanem a varietéműsor felépítését követő, rövid és változó műsorszámok kevertségében is megnyilvánul. [39]

Leányszöktetés és autós üldözés

Babits versének a korai mozi szempontjából két leginkább felismerhető eleme (vagy ősműfaja) a leányszöktetés és az autós üldözés. A két motívum számtalan variációban fellelhető az egymást újrahasznosító korai filmekben. A remake (gyakorlatilag a gátlástalan plagizálás) bevett gyakorlata a korabeli filmkészítőknek, minden stúdió elkészíti a sikerültebb témák variációját, sokszor egy az egyben átvéve azok megoldásait. Az ismétlés ebben a gyakorlatban nem plagizálást jelent, hanem még inkább ráirányítja a közönség figyelmét a mozgások (arcmozdulatok, gesztusok, komikus történések) egyszeri jellegére és előadására. (A klasszikus narratívában ez a fajta ismétlés már rossz ismétlésnek számít: itt az ismételhetőség a beállítások viszonyára vonatkozó formális rendszerben nyilvánul meg, mely kodifikálja a beállítások viszonyát a narratív ökonómiában – a klasszikus jelenet hasonló beállítástípusokból épül fel bármelyik narratív filmben –, míg a különbség ebből a

kicserélhetőségből és ismételhetőségből termelődik ki a sztori és a karakterek szintjén.)

A sikertelen vagy sikeres leányszöktetés első, egybeállításos változatai a konvencionális színházi szituációt veszik alapul: erkély vagy ablak és a mellé támasztott létra, melyen a föl-le mozgások, elakadások, valamint a házban lévők megjelenése hozza létre a komikus szituációt (*Elopement on Horseback*. Edison, 1989; *The Elopement*. American Mutoscope and Biograph, 1902; 1903 stb.). Az autó szintén mint mozgó tárgy vagy a testek mozgására gyakorolt hatásában érdekes (*How It Feels to be Runnover*; *How to Stop a Motor Car*. Percy Stow, 1902 – több film a gázolás érzéki, vizuális élményét nyújtja) vagy a trükkök célpontja, tárgya (*Explosion of a Motorcar*. Cecil Hepworth, 1900). [40]

1907-ig bezárólag három olyan fennmaradt filmet találtam, amelyekben a leányszöktetés és az autós üldözés is előfordul. [41] A *Házasság az autóban* [42] (Runaway Match, or Marriage by Motor [UK: Elopement a la Mode]. Alf Collins, 1903) a korai hajszafilmek közül való, Bodri Ferenc is felhívja rá a figyelmet mint a Babits-vers egyik lehetséges filmi előzményére. Az angol Gaumont produkciójának a Bodri által idézett Sadoul filmtörténetében olyan technikai-narratív újításokat tulajdonít, mint a kocsizással egybekapcsolt beállítás-ellenbeállítás szekvenciája. Mondhatjuk, hogy a film főszereplője az autó, hiszen minden egyes beállításban előfordul vagy a kamera síkjára merőleges úton közlekedve (ilyenkor a kamera kisebb pásztázással igazít, hogy kövesse útját), vagy a kamera irányába haladva, vagy attól távolodva. A Sadoul (1959: 49) által emlegetett kocsizás, mely „hol az üldöző, hol az üldözött szempontjából mutatja a cselekményt", az üldözési szekvencia része.

A film a Library of Congress tulajdonában lévő papírkópián 9 beállításból áll:

1. beállítás: Egy utcarészletet látunk, háttérben egy nyitott kapuval. Hirtelen egy kocsi jön be a képtérbe, a kamera kicsit utána igazít, hogy hátsó részét a képben tartsa. A kocsiról egy fiatalember pattan le, és megáll a kapu sarkánál befelé leskelődve. Nemsokára megjelenik az ifjú hölgy, megölelik egymást és felszállnak az autóra, majd elhajtanak (folyamatosan kisebb pásztázások a kocsi és a kapu között).
2. Ugyanaz a helyszín, mint az előbb. A kapun egy felbőszült idősebb ember fut ki az utcára, a kamera elé érve dühösen gesztikulál az elrobogó autó után, majd visszafut az udvarba. Közben két kutya futkároz még a képmezőben és azon kívülre. Megjelenik az üldöző autó, kihajt a kapun.
3. Az idősebb férfi az utcán beszáll a sofőr mellé, elhajtanak jobbra.
4. A távolodó kocsi képe a képmező jobb-hátsó része felé.
5. Lekövető, hátrakocsizó beállítás az öreg úr üldöző autójáról. A kamera egy ideig közeli és egyenletes képkivágatban tartja a nyitott kocsiban ülő és dühösen hadonászó öreget a sofőrjével egészen addig, amíg füstfelhő borítja be az autót, a kamera kocsizó mozgása folytatódik, az üldözött autó lemarad, az öregember egy ideig még fut utána, majd csak hadonászik.
6. Lekövető, előrekocsizó kameramozgás, mely a fiatalok autóját mutatja hátulról egyenletes és

közeli képkivágatban. A kocsizás abbamarad, a fiatalok autója eltávolodik.

7. Két férfit látunk az utcán várakozni, a kamera jobbra pásztáz, megérkezik a fiatalok autója. (A mozgásirány itt megfordul, mintegy az érkezést jelzendő, eddig balról jobbra tartott, most jobbról érkezik.) Ide-oda pásztázó kamera mutatja a négyfős társaságot, amint a kép hátterében bemennek a házba.
8. Szuperközeli egy gyűrűt tartó kézről, melyet ráhúz egy női kéz ujjára, majd két kézzel megfogja a női kezet, és a kamerához közelíti.
9. Újra külső felvétel a négyfős társaságról, akik kisétálnak a kép hátterében lévő házból az utcára, a két férfi gratulál a fiataloknak. Jobbra pásztázással a kamera megmutatja az üldöző autó érkezését, az öregember nekiront a fiataloknak, dühösen magyaráz. A lánynak sikerül kibékítenie az apát, így mindannyian fölszállnak az autóra és elhajtanak.

A menetirány szerinti szerkesztés (a 2. és a 3. beállítás közötti folytonosság), az út mint a kamerára merőleges grafikus vonal, a cselekvések célorientáltsága erősítik a lineáris tér- és időhasználat benyomását. Több olyan megoldás is van azonban a filmben, melyek alapján mégsem mondhatjuk azt, hogy ez a film a klasszikus kontinuitás tiszta előképe. Kétféle mozgást találunk a filmben: az emberi testeknek a kamera irányába tartó vagy attól távolodó mozgását (szöktetés a házból, az apa útja, aki kétszer is megjárja a háztól az utcára vezető utat, a házasságkötés helyszínéhez vezető út, majd onnan kijövetel) és az autók által végzett mozgást (lineárisan a kép széleitől balról jobbra, majd jobbról balra). Az autó mechanikus mozgása és a kocsizó kameramozgás, valamint a lekövetés mint narratív filmi eszköz talán ebben a filmben kapcsolódik össze először. Az autó mechanikus mozgása átszeli, s így megsemmisíti a teret és az időt, a kiindulópont és az érkezési pont közti elvont tér- és időbeli távolsággá alakítja (ezen távolság legyőzése jelenti a fiatalok számára céljuk elérését). A kocsizó lekövető kameramozgásban ez az elvont mozgás mintegy a filmnyelv formális struktúrájában tárgyiasul. A mozgó nézőpont a lekövetett tárgyhoz képest nincs mozgásban, éppen úgy szublimálja a mozgást, mint ahogy a klasszikus narratíva a történet egyébként nem érzékelhető előrevitelére használja fel a fizikai mozgást. (Egy másik, „phantom rides”-nak nevezett korai filmműfaj, mely a mozgó járművek elejére szerelt kamera térbeli útját rögzíti, ugyancsak megjeleníti ezen optikai nézőpont kísérteties, testetlen voltát – az előrekocsizás paradigmáját az előteret folytonosan laterális képmezővé alakító szerkezet adja. [43])

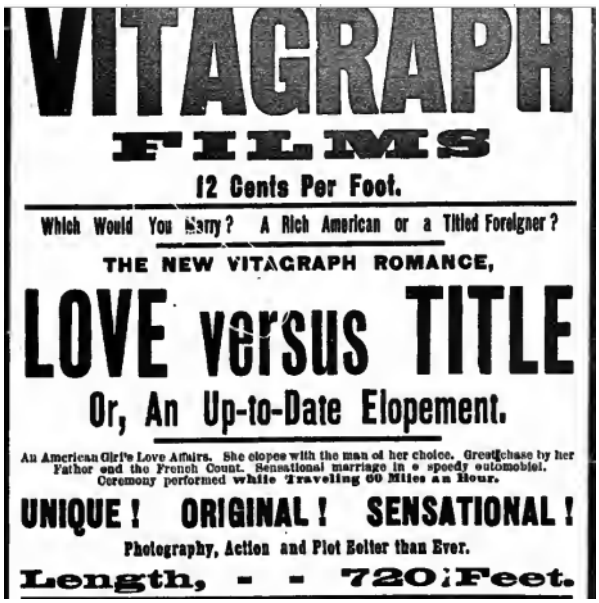
Mi a kocsizás funkciója a *Házasság az autóban* című filmben? Sadoul az 5. és 6. beállítás közti 180 fokos szerkesztést, a beállítás-ellenbeállítás struktúráját a szereplői nézőpontok beíródásaként írja le („hol az üldöző, hol az üldözött szempontjából mutatja a cselekményt”). Ez az értelmezés a kocsizást egyrészt diegetikusan motiválja, mint ami a szereplői perspektíva váltakozó bemutatására szolgál (a kamera mozgó perspektívája valójában a szereplő optikai pozíciójának megjelenítése). Másrészt a beállítás-ellenbeállítás típusú illesztés a totális 360 fokos tér illúzióját nyújtja, mely a diegetikus teret „varratmentesen” a néző elvont, fölérendelt pozíciójából teszi szemlélhetővé, az optikai teret imaginárius térré alakítja át.

Ahelyett azonban, hogy a korai mozi hapax legomenonjaként olvasnánk a két kocsizó beállítást,

ennek a szekvenciának egy másik olvasata a korai mozi kontextusában valószínűbbnek tűnik. A 180 fokos, a klasszikus narratíva normái szerinti tökéletes térbeli illesztés ugyanezen normák szerint (a történet egymást követő pillanatainak egymást követő bemutatása) a temporalitás síkján „hibát" hoz létre. A két kocsizó beállítás a történet idejének ugyanazt a pillanatát, eseményét (az üldöző apa autójának a lerobbanását) ismétli meg két különböző nézőpontból: először a fiatalok szemszögéből látjuk, majd az apa szemszögéből. A korai moziban jól ismert eljárást átfedő vágásnak nevezik: [44] az ismétlés a klasszikus kóddal ellentétben megakadályozza a néző idejének és a történet idejének fikciós egybeesését, ehelyett az attrakciót, a vizuális megjelenést hangsúlyozza. A *Házasság az autóban*-t úgy is értelmezhetjük, mint aminek a fő attrakciója – a gyűrűs kezek emblematikus közelképe mellett, mely allegorikusan megjeleníti a történet eszenciáját, kivonatát – ez a két szimmetrikus beállítás, melynek birtokosa, címzettje nem a szereplő, hanem a néző, aki a kamerától hirtelen távolodó autók képében az elgázolás vizuális megjelenítésének a fordítottját tapasztalja meg. A vonateffektus [45] (a kamera, így a néző irányába száguldó járművek, melyek „átszakítják" a vásznat) fordítottja ebben a filmben az elvont mozgást megjelenítő lekövető kameramozgás frusztrációja – az első beállításban a füstölgő autó a mozgó nézőponthoz képest lemarad, a második beállításban a mozgó kamera leáll, az üldözött autó eltávolodik. [46] Az, hogy itt a kamera a mozgás síkjában helyezkedik el (ellentétben a többi autós mozgást megjelenítő beállítással), a relatív és tényleges mozgások attrakciós váltogatása, a néző mint az érzéki benyomások felülete Collins filmjét – a szereplői belehelyezkedéssel szemben – hangsúlyozottan a korai film paradigmájához kapcsolják.

Időben a második fennmaradt film, mely a leányszöktetést és az autós üldözést kombinálja, az 1906-os *Love versus Title, or an up-to-date elopement* (Blackton, J. Stuart). A Vitagraph filmjének teljes terjedelmű kópiáját a Dán Filmintézetben őrzik. (Ezt nem volt még alkalmam megnézni.)

A *The New York Clipper* 1906. május 26-i hirdetésében ez a leírás található a filmről: „Egy amerikai lány szerelmi története. Elszökik a választottjával. Apja és a francia gróf üldözi. Szenzációs esküvő a rohanó autóban. Szertartás a 60 mérfölddel száguldó autóban." A június 23-ai hirdetésben egy rövidebb kivonat így foglalja össze: „eredeti, egyedülálló leányszöktetés és esküvő a rohanó autóban". Szegeden feltehetően ezt vetítik *Esküvő automobilon* címmel 1907 júniusában (*Szegedi Híradó*, 1907. június 16. és 23.).


VITAGRAPH
FILMS
12 Cents Per Foot.
Which Would You Marry? A Rich American or a Titled Foreigner?
THE NEW VITAGRAPH ROMANCE,
LOVE versus TITLE
Or, An Up-to-Date Elopement.
An American Girl's Love Affairs. She elopes with the man of her choice. Greatchase by her Father and the French Count. Sensational marriage in a speedy automobiel. Ceremony performed while Traveling 60 Miles an Hour.
UNIQUE! ORIGINAL! SENSATIONAL!
Photography, Action and Plot Better than Ever.
Length, - - 720 Feet.

The New York Clipper 1906. május 26-i hirdetése


Uj müsor. Uj müsor.
Amerikai
Világ-bioskop
mozgófénykép-vállalat.
Hetenkint érdekes és uj müsorozat
Tanulságos és mulatságos látványosság.
Modern szinház alakjára berendezett terem.
a Kossuth Lajos-sugáruton
(a tüzoltó laktanya mellett.)
Különlegességi müsora
a mai nappal veszi kezdetét.
Előadásra kerülnek:
Népünnepély.
Irodavezető boszuja.
Kivánesi házfelügyelő (vagy a négyemeletes ház).
Büvészies átalakulások (szines).
Kanada (tájkép).
Esküvő automobilon.
Tengeri háboru (vagy a torpédó).
Ördög lángjai (szines).
Előadások kezdődnek hétköznap 6—7-ig, 8—9-ig és fél 10-től fél 11-ig. Vasár- és ünnepnapokon délután 3 órától.
Számos látogatásért esd az
Amerikai bioskop-vállalat.
243
Helyárak: I. hely 60 fillér, II. hely 40 fillér III. hely 30 fillér.

A Szegedi Híradó, 1907. június 16-i és 23-i hirdetése

A harmadik film az 1907-es *The Elopement* szintén Amerikában készült, az American Mutoscope and Biograph produkciója. A film terjedelemben majdnem háromszorosa Collins 1903-as alkotásának, a 17 beállításból 15 – tehát az első és az utolsó kivételével – mind a szökés, menekülés és üldözés narratív eseményeit mutatja be. Az első beállításban a sikertelen leánykérést látjuk, melyet a totálplánban felvett színészi játék jelenít meg érzékletesen a korabeli színházi előadás ikonikus eszközeivel. Bár a mozdulatok a mai néző számára teátrálisnak hatnak, jól

beazonosíthatóak a távolságtartást, izgalmat, indulatot stb. kifejező gesztusok, pózok. (Ez már nem a korai film tagolatlan és amorf hadonászása.) A második beállítás is őrzi ugyanezt a tablószerűséget, amikor a szökés és üldözés egymást követő mozzanatait egyetlen beállításba, képmezőbe fogja össze. A ház bejárati ajtaja előtt megjelenik az elutasított fiatalember nyitott autója, hamarosan felszállnak rá a lánnyal, és elhajtanak vele. Az emeleti ablakból egy dühösen hadonászó figura hajol ki, majd a hálóköntösben lévő szülők is megjelennek az előtérben. Előkerül a sofőr az autóval, és a hálóköntösre kapkodott kabátban fölszállnak az autóra és elhajtanak. A tablónak ez a darabossága, mely a monstrátori jelen időben szedi össze a feltehetőleg sokkal több ideig tartó történetidő cselekvéseit, ellentétben áll a hajszaszekvencia feldaraboltságával: két beállításban csak a menekülő szerelmeseket látjuk, a harmadikban kisvártatva az üldöző autó is megjelenik a szülőkkel, és a következő három beállítás a hajsza jellemző képlete szerint bemutatja mind a menekülőket, mind az üldözőket. A 8. beállításban megint csak a menekülőket látjuk, akiknek lerobban az autója, és az erdőben menekülnek tovább (két beállítás), majd egy tóhoz érve, motorcsónakba szállnak. A motorcsónak is lerobban (füstfelhővel jelzett robbanásokat látunk), úszva folytatják az útjukat. A motorcsónak felrobbanása előtt azonban egy rövid beállítás erejéig visszatérünk a menekülők lerobbant autójához: ide érkezik meg most a szülők autója. Az utolsó előtti beállítás a révbe ért szerelmeseket mutatja, egy ház ajtaján dörömböl a férfi (karjában az alélt lánnyal), mire újra csak az emeleti ablakból kihajoló figura válaszol. Az utolsó beállításban a fiatalok és a befogadó idősebb házaspár mellett egy lelkészt is látunk, a házasságkötési ceremónia végére betoppannak a szülők, és nem tehetnek mást, mint hogy gratulálnak a fiatal házasoknak.

Az amerikai filmben már világosabban kirajzolódnak az attrakció és a narráció Gunning által dichotómiába rendezett elemei. A történet egy polgári szobabelsőben kezdődik (a leánykérés és elutasítás helyszíne), és szintén egy – kevésbé díszes (talán inkább falusi) – szobabelsőben (a házasságkötés és a családba való befogadás helyszínén) végződik. A belső és külső felvételek közti átmenetet a házak frontális és vertikális tagolása közvetíti és legfőképpen az ablak, melyen keresztül (itt nem a szöktetés maga, hanem) a külső és belső közti kommunikáció létrejön. A különböző járművekkel történő menekülés színre viszi a két térbeli pont közti narratív előrehaladás lehetőségét, a természet akadályai és a technikai balesetek hátráltatják azt. A keresztvágás (az üldözők autója megérkezik a menekülők elhagyott autójának a helyszínére) narratív információt hordoz, és nézői többlettudást hoz létre: figyelmezteti a nézőt arra, hogy amikor a szerelmesek a motorcsónakkal elakadnak, (eközben) hol tart az üldöző autó. (Amúgy a történetidőt tekintve eléggé hiteltelen, hogy a menekülők egy beállításnyi idő alatt értek arra a helyszínre, amihez a szülőknek a menekülők idejében öt beállításnyi időre volt szükségük.) A menekülést bemutató bármely beállítás után beilleszthető lett volna ez a beállítás, mely a történet idejének teljesen formalizált (pusztán a sorrendiségen múló) manipulációját teszi lehetővé. (Ezt a beállítást akkor is láthattuk volna, amikor már a szerelmesek a házhoz érkeznek, vagy később, a szertartás közben vagy után – minden esetben eltérő értékkel és nézői reakcióval.) Ezen beállítás jelentését a narratív szintaktikai rendben elfoglalt helye hozza létre, s ez azzal is együtt jár, hogy a megismételt térrészlet (a lerobbant autó helyszíne) jelölt, megjegyzett térré válik, vagyis éppen térbeli jellemzőitől megfosztott „műveleti mezővé”. A narratív olvasat alapján ez a film Griffith

1908-ban épp a Biograph stúdióban kezdődő munkásságát készíti elő. [46]



THE ELOPEMENT

AN INTENSELY THRILLING MOTION PICTURE IDYL.

LENGTH - - 693 FEET.

THE ELOPEMENT.

A film story in which the daring of Young Lochinvar is outdone to a marked degree by a determined suitor. The young gallant's proposal being accepted by the girl, but rejected by her father on account of her youth, persuades her to elope, and at the witching time of night they chug away in an automobile, closely followed by Pa and Ma, who, clad in robe-de-nuit, give chase in another auto. The elopers' machine, becoming disabled, they abandon it and make their way through the woods to the bay where they board a motorboat, and are making good headway when it blows up, throwing them into the water. The lover succeeds in bringing his precious burden ashore and carries her to a farmhouse near by, where they meet with rural hospitality of the old country couple. Attired in dry clothing belonging to the country folks, the young lovers are married by the village parson, when the parents enter—but too late—so nothing is left but to give them their blessing. The film is a most stirring romantic story, beautifully staged, with the exterior scenes tinted for moonlight effect. Look for this if you want to give your patrons a real treat.

EXPLOSION OF THE MOTORBOAT.

RECENT BIOGRAPH HITS:

Wife Wanted	848ft.
Under the Old Apple Tree	378ft.
Yale Laundry	805ft.
Love Microbe	670ft.
Terrible Ted	792ft.
An Acadian Elopement	715ft.
The Tired Tailor's Dream	601ft.
The Deaf-Mute's Ball	787ft.
The Hypnotist's Revenge	1030ft.
Rube Brown in Town	868ft.
If You Had a Wife Like This	698ft.
The Truants	538ft.
Mr. Hurry Up	625ft.
Trial Marriages	765ft.

WRITE FOR OUR DESCRIPTIVE CIRCULARS. GET ON OUR MAIL LIST AND KEEP POSTED.

ALL PICTURES ARE MADE WITH OUR CELEBRATED BIOGRAPH CAMERAS. OUR FILMS RUN ON ANY MACHINE.

American Mutoscope & Biograph Company.

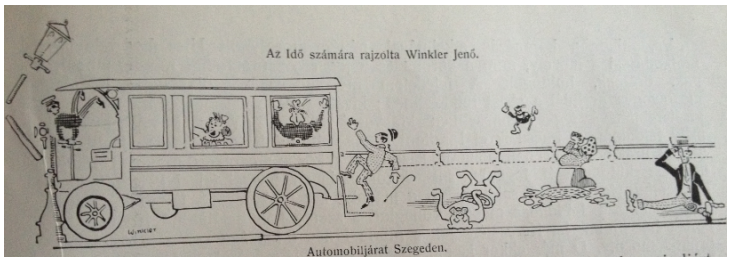
The New York Clipper 1907. december 14-i számában megjelent hirdetés

Nézzük az attraktív elemeket! Feltűnő, hogy a filmben majdnem minden mozgás (mind a szereplőké, mind a járműveké) a kamera irányába tart: a hajszaszekvenciát képező beállítások időtartamát a kép mélységét a nézőtér irányába kitágító mozgások időtartama határozza meg, mintha a kamera (és az általa megtestesített néző) lenne az a hely, ahol titokzatosan és magnetikusan ezek a mozgások összegyűlnek. A keresztvágásnak nem feltétlenül kell narratív információt tulajdonítanunk, lehet puszta ismétlés is: ahogy az autójuk lerobbant, úgy a motorcsónakkal is kudarcot vallanak a menekülők (ebben az olvasatban puszta véletlen, hogy ebben a pillanatban érkeznek az üldözők az elhagyott autó helyszínére – ez kevéssé valószínűsíthető olvasat). A film a *New York Clipper* című újságban megjelent hirdetésében felhívják rá a figyelmet, hogy a külső felvételeket virazsírozták, hogy az éjjeli holdfényt megjelenítsék. (A virazsírozás a kézi színezéssel ellentétben – mely képkockánkénti kiszínezést jelent, ezt a stencilezés eljárása valamelyest mechanizálta és felgyorsította – a filmszalag megfelelő részének egy bizonyos színnel való bevonását jelenti, így különítik el a nappali fényben rögzített éjszakai jeleneteket például a kékes árnyalat segítségével. Az általam látott Library of Congress papírkópiáján a színezéseket nem rögzítették.) A színezett képek gyakran szolgáltak az attrakció jeléül, és így a narratív logikához képest alternatív tagolást vezettek be a képsorba. [47] A Biograph-katalógus leírása – a katalógusok gyakran az előadást kísérő filmmagyarázók számára fogalmaztak meg ötleteket – amellett, hogy ismerteti a történetre vonatkozó narratív információkat, kiegészítve azokat a filmből hiányzó motivációkkal és eseményekkel, az attrakciós elemek tekintetében is bőségesen ad fogódzókat. [48]

A katalógusszöveg a történetet egyfajta történelmi pastiche-ként prezentálja, megemelve a polgári főszereplők társadalmi státuszát (a kérőt lovagnak nevezi, „knight", „chevalier", a lányt hölgynek, „lady fair"). A történeti és társadalmi különbségből adódó komikumot szintén kiaknázza az automobilnak 20. századi Pegazusként való leírása, mely a sárba beleragadva megtagadja a

továbbhaladást. A katalógus szövege megelőlegezi azt, amit Barthes (a hangosfilmek esetében) a „beszéd diegetikus váltóértékének” (2016: 116) nevezett – vagyis a verbális információ a vizuális információt kiegészíti, s a kettő a diegézis, az elbeszélés ökonómiai rendszerében integrálódik. A szöveg azonban nem csak ezt az integratív-narratív funkciót tölti be, hanem olyan jelentéseket is rögzít, melyek a képen nem feltétlenül kerülnek előtérbe vagy nem nyilvánvalóak. A leírás egyik kiemelt pontja a szereplők ruhájára hívja fel a figyelmet: arra, hogy a szülők hálóköntösben üldözik a fiatalokat, a fiatalok pedig – a tavi úszást követően – a falusi idős házaspár bő és alkalmatlan ruháiban kötnek házasságot. A minőségek keverése szintén hozzájárul a komikus hatáshoz.

A katalógusszöveg – rendkívüli szellemessége, majdhogynem poétikussága mellett – számunkra azért is fontos, mert felhívja a figyelmet a koraimozi-előadások egyszeri, performatív eseményszerűségére. Ez nem pusztán a mozigépész ügyességét jelentette (aki szabályozta a vetítés sebességét), a műsorprogram összeállítását, a zenei kíséretet, a közönség zajos reakcióit, hanem a filmmagyarázók ténykedését is. A katalógusok a filmkészítő nézőpontjából „ideális” olvasatokat mellékeltek a filmekhez, de a hivatásos vagy alkalmi filmmagyarázók szabadon választhatták meg azt az értelmezői kontextust, amelyben a filmet bemutatták. A fenti filmek esetében például relevánsak lehettek a korabeli újságbeszámolók, társasági rovatok vezető hírei a tiltott házasságokról, a mezalianszokról és az autós balesetekről, incidensekről. (1907 egyik botránya, melyről minden magyar újság beszámolt, Festetich Vilma Georgina grófkisasszony és Nyáry Rudolf cigányprímás házassága volt. A száguldozó automobilok sok gondot okoztak és gyakran jelentek meg a társadalmi feszültségek, különbségek hordozóiként. [49])



Winkler Jenő illusztrációja Az idő című folyóiratban (1907).

Ez a külső narrátori jelenlét, mely a filmmagyarázóban megtestesült, hozzájárulhatott ahhoz, amit Burch a korai mozinéző külsődleges pozíciójának nevez, s mely szembeállítható a filmi fikció imaginárius működésével. A magyarázó megfosztja a képet auratikus eredetiségétől, amennyiben kiszolgáltatja egy külső kontextusnak. Nem tudjuk még pontosan, mennyire elterjedt gyakorlat volt Magyarországon a filmmagyarázók működése. (A *Mozgófénykép Híradó* 1912. január 28-i száma arról számol be, hogy a Corso Bioscopban már nem alkalmaznak konferansziét – ez persze azt is jelentheti, hogy a narratív konvenciók megszilárdulásával a magyarázók ténykedése feleslegessé vált.) A gyakorlat elterjedtsége mellett szól a *Mesél a film* című 1946-os film (filmújságíró rendezője Páncél Lajos), melyben Gózon Gyula, aki nyugdíjba vonuló mozigépészt alakít, bemutatja a fiataloknak a magyarázó munkáját, s több korai filmet (*Az én lányom túl csinos, Guruló hordók, Az anya, Akit üldöz a pénz, Pali mint sürgönyhordó, Csintalan fiúk*) is „előad”. Albert Capellani 1906-os *Pauvre mère*

című melodrámáját, mely egy anya tragikus sorsáról (lezülléséről) szól, miután elveszíti gyermekét, a filmbeli magyarázó – egyébként a képi elemeket szellemesen felhasználva – komédiaként adja elő. Japánban, ahol a bensik (magyarázók) külön céhben tömörültek, és a némafilm-előadások sztárjai voltak, egyáltalán nem volt példátlan gyakorlat a film hangnemének ellenkezőjébe való fordítása; ez csak a filmelőadó teljesítményét dicsérte.

Blau Ármin (Babits szegedi tanártársa) visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy legalább egyszer Babits is felcsapott alkalmi mozimagyarázónak, amikor ragaszkodott ahhoz, hogy a *Csipkerózsika* című filmet másnap újra megnézzék:

> Beültünk újra s ott a mozi sötétjében elővett egy papírszeletet és csöndes, éneklő hangján felolvasott egy műfordítást, amit előtte való napon az előadás után »készített«. Csipkerózsikáról szólt s ha jól emlékszem Tennyson költeménye volt. Amint szokásos módján, vontatott éneklő hangon adta elő nekem a költeményt, egyszercsak megszólalt előttünk valaki:
>
> – Hallod, dervisek ülnek mögöttünk…
>
> Ezzel nyilván az éneklő hangra utalt, ami módfelett felbőszítette a nyugodt Babitsot. Hetekig nem ment a mozi tájékára sem… (Kalmár-Maron 1941: 7)

A *Mozgófénykép* a korai magyar mozi kontextusában

1906-ra a magyar mozihálózat kialakult, s bár nem mindenhol voltak még állandó vetítőhelyek, az alkalmi vetítések már megalapozták az erre vonatkozó igényeket. Borsos Árpád (2009) településföldrajzi kutatásai szerint a mozihálózat kiépülése szempontjából „Budapest és Magyarország az innováció európai terjedésének élvonalába tartozott." Ehhez képest a korai magyar mozi fogadtatástörténetére vonatkozóan meglehetősen kevés ismerettel rendelkezünk, akár a mozi első évtizedének domináns mozgóképi nyelveként, akár egy ezzel összekapcsolódó érzékelés- és értelmezésmódként értjük azt. A beszámolók szűkössége, az ilyen irányú kutatások ritkasága, a korai mozi szervetlensége a későbbi filmtörténeti folyamatokhoz képest, a magyar filmkészítés kitüntetettsége a magyar némafilmtörténetekben háttérbe szorították annak vizsgálatát, hogy a korai magyar mozi hogyan válhat a modernitás reflexiójává, a tömegkulturális-magaskulturális hierarchikus felosztások főszereplőjévé. További sajtótörténeti, levéltári kutatások szükségesek ahhoz, hogy a helytörténeti forrásfeltárásokra is támaszkodva ezt a sajátos paradigmát a magyar kulturális és társadalmi viszonyok közepette értékelhessük.

Blau Ármin visszaemlékezése szerint Babits Szegeden a Szilágyi utca és a Kossuth Lajos sugárút sarkán álló mozit látogatta. A mozit Amerikai Bioskopnak, később Amerikai Világ-bioscopnak hívták, és első hirdetését a *Szeged és vidéke* 1906. december 19-i számában találtam meg.


ÓRIÁSI LÁTVÁNYOSSÁG! Megérkezett = a világ legnagyobb amerikai bioskop-(mozgófénykép)-vállalata és előadásait folyó hó 20-án (csütörtökön) d. u. 4 órakor kezdi meg a Kossuth Lajos-sugáruton, a tüzoltó-laktanya mellett.

Az előadások hétköznapokon: délután 4 órától esti 10 óráig, vasár- és ünnepnapokon: d. u. 3 órától esti 10 óráig tartatnak.

Az eddig itt még nem létezett előfordult és előfordulandó nagyobb szenzációs események és újdonságok, melyek élethűen lesznek bemutatva, gyermekeknek tanulságosak, családoknak szórakozást nyujtanak.

Belépti dij: I. hely 60 fillér, II. hely 40 fillér, III. hely 30 fillér. Gyermekeknek kedvezmény

Szerződésekct kávéházakban tartandó előadásra elfogadunk, ugyszintén apparátusokat és képeket jutányos áron szállítunk.

Szives látogatásért esedez kiváló tisztelettel 1796 Amerikai bioskop-vállalat.

Szeged és vidéke. 1906. december 19.

Az első műsoros hirdetés 1907. március 17-én jelenik meg, és innentől kezdve többé-kevésbé folyamatosan, a hirdetések alapján kikövetkezethető a hol két-háromnaponta, hol hetente változó (legalábbis ilyen időközönként megjelentetett) műsorprogram. A *Csipkerózsiká*t 1907. június 2-án hirdetik „*Csipke Rózsi* (nagy operett)” címmel, majd július 24-én „*Csipke Rózsi* (15 képben)”. Az Amerikai Világ-bioscopon kívül Narten György vándormozijában vetítettek a Szent István téren 1907. május 18-tól június 23-ig; június 14-én például a műsorprogram kiemelt száma a „*Csipke Rózsika* (Tündérrege 12 képletben)”. [50] Ezen kívül több kávéházi tulajdonos (Neumann Ferenc, Kossuth kávéház, Fáber Lajos, New York kávéház) ingyenes vetítésekkel csábította a fogyasztó vendégeket.


ajánlja alkalmi áruháza megtekintését! | Szt.-Háromság-utca 63., ajtó 2. | Cím a kiadóhivatalban.

Figyelem! Előleges jelentés. Ujdonság!

Van szerencsém a nagyérdemü közönség szives tudomására hozni, hogy pár nap mulva

Kossuth-kávéházamban (a szinházzal szemben)

a legujabb és eddig még itt nem létezett

mozgófénykép-előadást

rendezek változatos műsorral.

Első heti műsor: 1. Kedélyes lakodalom. — 2. A más büne. — 3. Tavaszi tündér (szines). — 4. Gyermek, mint békitő angyal. — 5. Egy amerikai tingli-tangli. — 6. Arab bűvész (szines). — 7. Ha az uraság nincs otthon. — 8. Szenzációs! Curriersi-i bányaszerencsétlenség.

Az előadás alatt és után Battla Kálmán szegedi cigány zenekara fogja szórakoztatni a n. é. közönséget.

Olcsó és kitünő hideg bufféről, valódi magyar fajborokról gondoskodva lesz.

A nagyérdemü közönség becses pártfogását előre is kérem és az előadás megnyitását jelezni fogom.

Kiváló tisztelettel

Szabad bemenet! **Neumann Ferenc,** a Kossuth-kávéház tulajdonosa.

1439

NYOMATOTT A DUGONICS-NYOMDA R.-T. VILLANYEREJŰ KÖNYVNYOMDÁJÁBAN. HANS WUNDER BERLINI KŐ- ÉS KÖNYVNYOMDAI FESTÉKGYÁR FESTÉKEVEL.

Hirdetés a Szeged és vidéke 1906. szeptember 29-i számában

Amint látható, Babitsnak bőven volt alkalma Szegeden moziba járni, és az is többé-kevésbé rekonstruálható, hogy milyen filmeket láthatott Szegeden. Több akadálya is van azonban annak, hogy pontosan beazonosíthassuk a *Mozgófénykép* ihletőjeként szolgáló alkotást (ha egyáltalán volt ilyen film). A magyar filmcím-fordításokból kell visszakövetkeztetni az „eredetire”, ami a remake-gyakorlat miatt is nehéz vállalkozás. A magyar filmcímek beazonosítása a – kópián vagy a katalógusok által őrzött leírásokban fennmaradt – korai filmes korpusz alapos ismeretét kívánja meg, és valószínűleg teljes pontossággal nem kivitelezhető. (Bár néhány nyom vagy dokumentum nagyban segítheti ezt a munkát, pl. a forgalmazói hálózat kiépülése és az ezzel kapcsolatos dokumentumok.) Mint korábban is jeleztem, a *Mozgófénykép* annyira plasztikus leírását adja a tárgyául szolgáló *Amerikai leányszöktetés*nek, hogy a vers sok értelmezője konkrét moziélményt, vagyis konkrét alkotást sejt a vers mögött. Így került a látótérbe az 1907 áprilisában vetített *A megszökött automobil* és a májusban és júliusban is vetített *Egy szerelem tragikai vége*. A címek

alapján az első az autó mechanikus mozgásának komikus potenciálját kiaknázó filmek közül való lehet, mint például a gázolást bemutató, az autóutat a város felett és az űrben folytató fantasztikus mozgásokat megjelenítő *The ? Motorist* című film (R. W. Paul, 1906). [51]

Egy szerelem tragikai vége (a *Szegedi Napló*ban megjelent műsorprogram szerint *Egy szerelem tragikus vége*) című filmet vagy hasonlót nem találtam az adatbázisokban. Műfaji szempontból a Pathé „scènes dramatique et realistes" nevű szériájába sorolt filmek (melyek közül a szegedi moziban többet is bemutattak [52]) a legesélyesebbek lehetnek az azonosításhoz, mint például a klasszikus narratív paradigmát előlegező melodrámafilmek, melyeknek tárgya az elcsábítás és a szerelmi féltékenységből elkövetett gyilkosság (*Drame passionnel*, 1906; *Mortelle Idylle*, 1906).

Babits verse azonban nem pusztán egy konkrét filmalkotásnak irodalmi leírásaként lehet érdekes a magyar mozitörténet szempontjából, hanem úgy is, mint egy történeti olvasata a meglehetősen hiányosan fennmaradt korai filmes tapasztalatnak. Bár a ma ismert, a leányszöktetést és az autós üldözést kombináló korai filmek mind a komikus műfajhoz tartoznak, nem szeretném kizárni annak a lehetőségét, hogy lehetett ilyen film, melyben az üldözés (akárcsak a lincselési filmekben) tragikus fordulatot vesz. Mindazonáltal a versbeli film cselekményének néhány pontja, de leginkább a versből kiolvasható narrációs technikája megkérdőjelez a korai mozival kapcsolatos, a fentiekben ismertetett számos elképzelést, vagy másképpen fogalmazva: a film versbeli olvasata számos eljárásában a klasszikus narratíva paradigmáját és fikciós működésmódját előlegezi. Ugyanakkor a vers nagy részét azok az attrakciós hatások képezik, melyeknek érzéki megjelenítése folytonosságot képez Babits nagyvárosi képeinek érzéki benyomásokat, testi, zsigeri hatásokat rögzítő rétegével.

Mint látni fogjuk, a vers nyelvi komplexitása elbizonytalanít bármiféle egyértelmű olvasatot a filmmel és a mozitapasztalattal kapcsolatban. A korai mozi és a hajszafilm kapcsán vázolt és a vers recepciótörténetéből kiolvasott irányvonalak mentén haladok a vers újraértelmezésében. Egyik kiemelt kérdésem, hogy az a sajátos költői érzékelésmód, mely Babits „nagyvárosi képeiben" a költői képzelet megidéző erejét tanúsítja, és a versnek a szimbolikus általánosítás irányába ható olvasatát frusztrálja, milyen viszonyban áll a korai mozi sokkszerű, a narratív rendet elutasító vagy azt megszakító, átvágó, a nézői itt és most-ot kiemelő befogadásmódjával.

A versbeli film az első és utolsó strófa által keretezett 10 szakaszban bontakozik ki. A szakaszokra való bontást egy másik tagolás is kíséri, mégpedig a „képek" változása, újulása. A korabeli mozigyakorlat a képek számának a megadásával jelzi a film hosszúságát – amint a Csipkerózsika-történet esetében is láttuk. A „kép" kifejezés (vagy a Babits által is használt „képlet") – amikor nem magára a filmalkotásra értik – a jelenetként vagy felvonásként felfogott beállítást jelöli, ahol a beállítás határai a diegetikus tér abszolút határai is (ezt nevezi Burch [1990: 163] a primitív tabló autarkiájának). Nem találkoztam a korabeli szóhasználatban a „kép" olyan típusú jelentésével, mely például a hajszafilmek egy és ugyanazon akciót (az üldözést) több beállításban bemutató részeit nevezné képnek (hiszen a diegetikus kontinuitást létrehozó vágásnak ez a jelentése még nem konvencionalizálódott). A versben viszont öt képváltásról van szó, ezek közül három az üldözési

szekvencia tagolására szolgál.

A következőkben a versbeli filmet a korabeli mozi formanyelve alapján próbálom rekonstruálni és a versbeszéd poétikai jellemzőivel együttolvasni és -látni a Babits által megidézett filmet. A módszerem az, hogy a vers által kínált egyik tagolást – mégpedig a képváltásokra vonatkozó felosztást – kiemelem, a képeket tekintem a film (és így a vers) egységeinek. (Az első két kép esetében értelmezésemben jelöletlen a képváltás, így tehát összesen 7 beállítást különíthetünk el.

1. kép

> Ni – Amerikában e nagypalotának a dús ura – milliomos
> rendel, levelez, sürög, üzleteit köti, telefonoz.
> Titkára előtte. Beszélni akar vele. Várja. Magára marad.
> Beszél neki. Karja mozog hevesen s ura szörnyű haragra gyulad.

A „Ni" mutatószó vezet be a filmkép terébe – mint a filmmagyarázó mutatópálcája, ez a deiktikus utalás is összekapcsolja a mozi terét a film terével, hangsúlyozza, meghosszabbítja és megkettőzi a kamera monstrátori szerepét. A mutatás tárgya a milliomos üzletember, akiről a közbeékelt leírás olyan információkat („Amerika" tulajdonnév, gazdagság, hatalom) nyújt, melyek nem feltétlenül közvetíthetőek vagy nyilvánvalóak a kép alapján. A deiktikus funkció a leírásban újra megjelenik („e nagypalotának), itt az a funkciója, hogy a képi tér elemeit összekapcsolja. A szakasz további sorai szekvenciális cselekvéseket rendelnek egymás mellé, a hiányos rövid mondatok fragmentálttá, szakadozottá teszik a sorokat. A cselekvést kifejező igék a filmbeli történet diegetikus idejére fordítódnak le, s felfűzhetőek egy lineáris sor mentén. A vers ezen a pontján még túl kevés információnk van ahhoz, hogy rájöjjünk arra, amit az utólagos eseményekből kikövetkeztetünk: itt egy sikertelen leánykérésről van szó.

Ami a versben a sorokat tagoló rövid mondatokban az írás térbeli linearitásában jön létre, az a kamera képkivágatában (a primitív tablóban) sűrűsödik, és a cselekvések (mozgások) időbeli egymásutániságában bomlik ki. Ami a versszövegben különálló és egymást váltó szereplői cselekvésekben jelenik meg, az a tablóban szimultán módon van bemutatva: nem kapunk külön képet a milliomosról és a titkárról. Amíg a titkár vár, addig azt is látjuk, amit a milliomos közben csinál, hacsak nem hagyja el közben a képmezőt – ebben az esetben a hiány-jelenlét váltakozása tagolja időben a tablót. A cselekvések „kiszakítása" a tabló szimultaneitásából és megnevezése a néző és/vagy a magyarázó feladata.

2. kép

> Éjfélkor a hószinű lányszoba villanymécsese zöld. Jön a lány
> bálból, kimerülten – a báli ruhában is oly ideges, halavány.
> Vetkőzik az édes. Az éjjeli gyolcs fedi már. A komorna kimén.

Megkoccan az ablaka. Nyitja. Vetekszik a holddal a zöld szobafény.

Titkáruk az. »Édesem!«…

Az előző képhez képest tér- és időugrás történik, az új helyszín a lány szobája. A leírás elvezet a lélekállapot (kimerült, ideges) és a testi állapot (halavány) bemutatásától a fizikai cselekvésekig. A cselekvések linearizálása a sortörésekkel az előbbi képhez hasonló módon történik, a versszöveg a megmutatott cselekvésekhez képest kihagyásokkal operál („Az éjjeli gyolcs fedi már."). A tabló szimultaneitásából következően kérdéses lehet, hogy a néző hamarabb veszi-e észre a titkár megjelenését, vagy a szereplővel egyidőben. (A nézői érzékelés szinkronizálása a szereplői érzékeléssel a klasszikus narratívának egyik kiemelt eszköze az érzékek munkájának csatornázására, megszervezésére.) A lány figyelmét az ablakon való kopogás irányítja, ezt a néző nem hallhatja (a filmet kísérő zenész vagy a magyarázó viszont kisebb-nagyobb szinkronitással előállíthatja a zörejt), viszont a lány ablakra irányuló tekintete vagy cselekvése megképezheti és visszamenőleg „pótolhatja" ezt a hiányt. A korai filmben több példát találunk erre – a néző számára nem feltétlenül hallható hangot a vizuálisan megjelenített mozgással, cselekvéssel összekapcsoló – eljárásra (többek között Porter *Jack and the beanstalk* (1902) című meseadaptációjában). A hangnak ez a vizualizációja felerősíti a szereplő és a diegetikus tér kapcsolatát, növeli a történet diegetikus illúzióját a cselekvések oksági viszonyainak előtérbe állításával. Ugyancsak a hallható hang rendjéhez tartozik a vers egyetlen idézőjelezett kifejezése: „Édesem!" – bár a versben más, a szereplőknek (is) tulajdonítható megszólalások, felkiáltások is vannak („Mi volt az? Utánok! A gép! Tova!"). A versértelmezők némafilmfeliratokként magyarázták ezeket az érzelem- és indulatkifejező szavakat. A feliratok már a korai filmben megjelentek, de ebben az időszakban nem találkoztam a feliratokon a szereplői beszéd idézésével. Ez a szereplőnek olyan mértékű individualizálását feltételezné, melyre a korai moziban nem találunk példát.

Két új attrakciós elem jelenik meg, mely az első képből hiányzott. Az egyik a színezett kép (zöld villanymécses és szobafény), ennek attrakciós jellegét már említettem. Hogy miért lehet ez a kép érdemes a kiszínezésre, arra a kép másik attrakciója adhat választ. A „Vetkőzik az édes" megfogalmazás megelőlegezi a későbbi „Édesem" megszólítást, de itt a narrátori szólamhoz tartozik, vagy éppen a nézői viszonyulás megnevezése, nem feltétlenül a szó emfatikus jelentésében, inkább a nemi szerepek kiosztásának értelmében. A korai mozi egyik népszerű műfaja volt a nőit test kiállítása és a tekintet számára való felkínálása (pl. a kulcslyuk-filmekben). Ezen filmek modalitása viszont sokkal közelebb áll a pornográf képek nyílt exhibicionizmusához, mint a klasszikus hollywoodi mozi mindig diegetikus szituációba ágyazott és a szereplői tekintet által közvetített szkopofil vagy voyeurista-szadista látásmódjához. [53]

Georges Mélies *Après le bal* (1897) című filmjének attrakciója a bál után vetkőző lány, akinek a komorna a vetkőzésben, fürdésben segít – mindezt nyíltan kiállítva és frontális nézetben a néző számára felkínálva. A másik, számtalan remake-et megért francia verzió, *Le Coucher de la mariée* (Léar, 1896) – melynek egyik verzióját *A menyasszony ágybatétele* [54] címmel vetítették Szegeden –

alaphelyzete a nászéjszaka és a szégyenlős menyasszony, aki elbújik a férje elől vetkőzés közben, csak azért, hogy a néző számára teljes láthatóságában felkínálkozzon.



Georges Mélies Après le bal (1897)



Le Coucher de la mariée (Léar, 1896)

3. kép

> …– Újul a kép. Palotájuk elébe mutat.
> Fellegkaparójuk előtt ki az éjbe mutatja a hosszu utat.
> Fellegkaparón kötelekből létra. Az emelet ablaka nyil.
> Surrannak alá. Hamar: – Elbuj a hold köre. Rebben az ótomobil.
>
> És tűnik a gépkocsi. Mind kicsinyebb-kicsinyebb. De a palota ébred.
> Vádat sug a létra. Mi volt az? Utánok! A gép! Tova!

Újabb helyszínváltás, ami a kint-bent logikája alapján kapcsolódik az előző képhez. Mivel a képváltás sor közben következik be, a kötőjel külön felhívja a figyelmet a beállításváltásra. Ahogyan az American Mutoscope and Biograph filmjében is láttuk, egyetlen beállítás mutatja be a szökést, annak lelepleződését és az üldözés kezdetét. A cselekvések sűrített bemutatására a tabló – a verssorok tördelése által is érzékeltetett módon – kétféle térbeli irányt fog össze. A vers egyik ritka mondathatárral vagy kötőjellel nem megtört sora („Fellegkaparójuk előtt ki az éjbe mutatja a

hosszu utat.") horizontálisan, míg a megtört sorok és a mozgások, cselekvések vertikálisan tagolják a képet. A vertikális tengely lehetőséget ad a szimultán és szukcesszív cselekvések játékának (a létrán való föl- és lejövetel, az emeleti ablak nyílása) és a nézés időbeliségének (vagyis annak, hogy milyen sorrendben regisztrálja a néző ezeket), a horizontális tengely megnyitja a képet térben és időben az autós hajsza kibontakozása előtt. A menekülő gépkocsi „mind kicsinyebb-kicsinyebb" láttatása csak akkor lehetséges, ha a horizontális tengely a kép mélysége felé tart, és kellőképpen nagy teret fog be a kép, vagy igazító pásztázással a kamera a távolodó kocsi után fordul, aztán vissza a „palotára". (Ezekre a kisebb igazításokra láttunk példát a *Runaway Match*-ben.)

4. kép

> …– S mozdul a képlet.
> Nyargalnak az útközi fák növekedve szemünkbe: a kocsi sötét pont
> nyargalnak az út jegenyéi. Kigyózik az út tova. Két kocsi két pont.

Elkezdődik a hajszaszekvencia: a versterjedelem szempontjából ez a legrövidebb kép, mindazonáltal optikailag egy lehetetlen nézési szituációt vázol. Először is megváltozik a tekintet birtokosa („Nyargalnak az útközi fák növekedve *szemünkbe*"). Eddig a képen belüli diegetikus tér történései irányították a szereplői cselekvéseket és tekinteteket, és viszont: a történéseknek a szereplők által történő regisztrálása és reakciójuk legitimálta azokat eseményekként („Megkoccan az ablak… Nyitja."; „Az emelet ablaka nyíl./Surrannak alá." stb.). A „Nyargalnak az útközi fák növekedve *szemünkbe*" a nézőhöz kapcsolja ezt a referenciát, legyen ez a „mi" a versbeli pár, vagy a közönség, egy kollektív „mi". A nézőnek ez a bekapcsolása azonban nem hasonlít a filmet bevezető „Ni" mutatószó funkciójához sem, hiszen nem a mozi terét köti össze a filmképpel, hanem a nézőt a történetbe helyezi azon optikai illúzió által, mely a versben (és a film vizuális rendjében is) látszatcselekvéseket generál („nyargalnak", „kigyózik"). Ez egy kocsizó beállítás által lehetséges (a phantom rides mozgó nézőpontja által), mely a technikai kép torzítását („növekedve") mint a vonateffektus attrakcióját a szereplők szubjektív észlelésének az imitációjával a diegetikus illúzió erősítésére használja. Hogy az attrakció külsődlegessége és a történetbe való belefeledkezés (ott-lét) mégsem könnyen összebékíthető, azt a kép optikailag kivitelezhetetlen látószöge viszi színre: egyazon képben kéne a kocsiban ülnünk, és a kocsikat „sötét pontnak" látnunk. (Itt feltétlenül fel kell idézni a *Runaway Match* kocsizó beállításainak eltérő interpretációs lehetőségeit, melyek nagyon hasonló optikai-érzékelési és értelmezési problémát visznek színre.)

5. kép

> És fordul a kép. Jön a halmon a két szeretővel a gép lefelé.
> Vakít ide: hallani szinte, amint robog a kanyarúlat elé.
> Nőnek az arcok. A hölgy a lovagra simúl. De az ég henye fellege gyűl.
> S tűnik kanyarodva a gép. Jön a második. Ebben a dúlt öreg ül.

Ez a tipikus korai filmes hajszabeállítás: a térbeli viszonyítási pont a nézőt megtestesítő kamera, a

mozgás a kamera irányába tart („ide”), melynek eredménye a vonateffektus („Nőnek az arcok”). Mindkét autó megjelenik, és a kettőjük közti térbeli távolságot a megelőlegező szerepű, drámai közbeékelés is érzékelteti: „De az ég henye fellege gyűl.”

6. kép

S elpattan a kép valamint hab a síma vizen. Jön az új. Csupa álom.
Villannak az ég csodanyilai. Zuppan a zápor a messze határon.
Ó nézd, gyönyörű! gyönyörű ez a fény- és árnycsere kékbe pirosból!
S hogy gördül a két robogó! Hogyan is, hogyan is lehet ez papirosból!

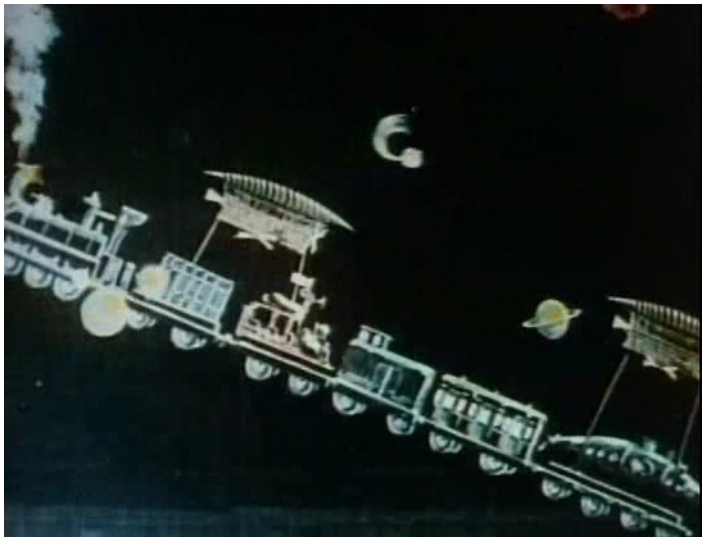
S hogy gördül a két robogó; hegyeken tova, árkokon át!
Pornimbusz után pocsolyás utakon ver a kereke sárkoronát.
Tágúlnak a messze prerik. Zug a zápor, a sik tavakon kopogó:
S sebesebben mint hir a dróton, a bús útakon tova gördül a két robogó.

S dacolva vonattal a sineken át kerekük suhan. Alszik a város.
Surrannak elénk magas ércemeletjei. Csöndje halálos.
S már az öregnek a kocsija csusszan a – csusszan a jólkövezett uton át:
Követi, keresi, hőn lesi, nem leli – nem leli lánya nyomát.

Zöldbeszegett hegy alatt tovanyúl sima tó vize mint a lepény
Most oda – lám oda jönnek a – szöknek a – törnek a lány s a legény.
A kocsi mint csodaparipa ront oda, jaj neki – jaj bele vad kerekén
loccsan a – csobban a tó vize: jobb biz e tört szeretőknek a tó fenekén.

A versterjedelem szempontjából és a látvány gazdagsága szempontjából is ez a leghosszabb kép. Egy olyan összetett képről van szó, mely az álom, a csoda dimenziójában kezdődik, s melynekvége a szerelmesek halálába vezet. Igazi, attrakciós beállításként kezdődik villámlással, záporral,melyet színezett képek tesznek figyelemfelkeltővé. „Fény- és árnycsere kékbe pirosból": a kékesárnyalat az éjszaka jelölője, a piros pedig a villámlást jelzi. A korabeli technikai állapotok között ezta felvételt stúdióban lehetett trükkfelvételekkel és festett díszletekkel előállítani. Az éjszakai vihar a történet szintjén diegetikus motivációt is kaphatna, mint ami késlelteti, hátráltatja, vagyveszélyessé teszi a szerelmesek menekülését. Ehelyett a versleírás a képek attrakciós,gyönyörködtető jellegét hangsúlyozza. A történet szintjén félelmetes a néző számáragyönyörködtetővé válik – ez nemcsak a korai mozira jellemző sajátos ambivalencia. A versetindító megszólítás itt újra megismétlődik („Ó nézd, gyönyörű! gyönyörű ez a fény- és árnycserekékbe pirosból! / S hogy gördül a két robogó! Hogyan is, hogyan is lehet ez papirosból!"), és anézés (a korábbi „szemünkbe" fordulattal ellentétben, mely a diegetikus téren belüli, technikailagkijelölt tekintetpozíció elfoglalását jelentette) itt a moziterem itt és most-ját idézi meg, nemfeltétlenül a médiumra való önreflexív leleplezésként, mint inkább a technika előállító, feltárójellegéra való, felkiáltások formájában megfogalmazott rácsodálkozásként.

A hajsza képváltás nélkül folytatódik különböző helyszíneken keresztül (hegyeken, árkokon, préríken, síneken, városon át). A fantasztikus utazások nagy mestere Georges Mélies (*Voyage à travers l'impossible*, 1904), aki a kocsizással lekövetett animált és trükkfelvételeket fotografikus felvételekkel kombinálta. A rajzolt kép és a technikai kép közti ontológiai különbséget és átjárást a fantasztikus és a meseszerű minőség teremti meg a filmjeiben, aminek eredményeképpen a technikai minőségébe költözik be valamiféle kontrollálhatatlan bizonytalanság. A surranás, suhanás a heterogén terekben, a város antropomorfizálása („Alszik a város."), a járműveknek a telegráf láthatatlan közlekedéséhez hasonlított sebessége felidéz valamit ezen filmek fantasztikus mozgáseffektusaiból. Babitsnak leányszöktetés témájú versében, az 1906-os keletkezésű *Gretna Green*ben az autós száguldás, suhanás szintén a repüléssel kapcsolódik össze („szállunk, szállunk mind tovább / tefeléd, szép délibáb!"). [55] A már említett *The? Motorist* című brit filmben a „szellemkocsi" nemcsak a város fotografikusan rögzített terei felett repül, hanem az űr festett díszletei között is. A film attrakcióját a kocsi különböző, stoptrükkel megvalósított átváltozásai adják („valós" kocsiból szellemautóvá – a papírkivágattal dolgozó animációs beállításban –, majd lovasszekérré a rendőrök legnagyobb ámulatára, aztán vissza valós autóvá).



Festett díszletek a Voyage à travers l'impossible című filmben (Georges Mélies, 1904)

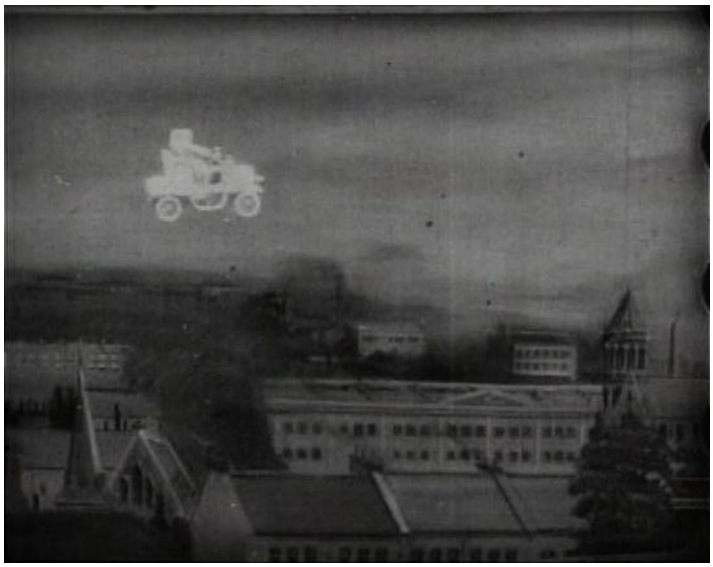


Festett díszletek a Voyage à travers l'impossible című filmben (Georges Mélies, 1904)



Valós és szellemkocsi átváltozásai – The ? Motorist (R. W. Paul,

1906)



Valós és szellemkocsi átváltozásai – The ? Motorist (R. W. Paul, 1906)



Valós és szellemkocsi átváltozásai – The ? Motorist (R. W. Paul, 1906)



Valós és szellemkocsi átváltozásai – The ? Motorist (R. W. Paul, 1906)

A versbeli képben az attrakcióból táplálkozó fantasztikus dimenzió fokozatosan átadja a helyét a járművek nehézkedésének („tova gördül a két robogó"), az érintkezési felületek hanghatásokkal érzékeltett anyagiságának („csusszan a – csusszan a jól kövezett uton át"; „loccsan a – csobban a tó vize"). A fantasztikus kitérő után hirtelen a történetidő itt és most-ja kerül előtérbe. Három, ismétlésekkel és felsorolásokkal fokozott agrammatikus szerkezet („csusszan a – csusszan a jól kövezett uton át"; „jönnek a – szöknek a – törnek a lány s a legény"; „loccsan a – csobban a tó vize") jelöli körbe a pillanatnyiságot jelölő igék segítségével a diegetikus idő e megjelölt és megjegyzett pillanatát. A nyelvi képek teremtik meg a visszafordíthatatlan történés idejét, melyet épp a befogadói érzelmi befektetés és bevonódás tesz eseménnyé. E narratív esemény színrevitelében a klasszikus narratíva bemutatásmódja szembeszegül a balesetnek mint attrakciónak a megjelenítésével (mely a korai filmben gyakran jár együtt a baleset következményeinek a visszafordításával: az elgázolt ember talpra áll, a kilapított járókelőt fölpumpálják).

7. kép

> Még egy rémszerü kép (az apáról) a vásznon jő: az utolsó:
> vágtat a vad kocsi, mint robogó sir, fürge koporsó.
> Igy a halálkocsi Ámerikát szeli, szeldeli, szegdeli, jár:
> drága szekér kerekén, sima tó fenekén csupa kéj a halál.

Az utolsó kép nem helyezhető el pontosan a korábbi történések diegetikus idejében: az apa autóját mutatja, amint céltalanul száguldoz, kocsija „halálkocsi", „robogó sír", „fürge koporsó", ami a strófa utolsó sorával együttolvasva („drága szekér kerekén, sima tó fenekén csupa kéj a halál") az apa (vágyott) halálát is előre jelezheti. A pillanatnyiságot jelző igék helyett itt gyakorító igéket találunk („szeli, szeldeli, szegdeli, jár"). Arany *A képmutogató* című versének zárlatával egybeolvasva szokás a

végkifejletet az apa megőrüléseként értelmezni, amit a körkörös, céltalan mozgás alátámaszthat. A „halálkocsi" Babits *A halál automobilon* című, a *Szeged és vidéke* 1907. december 25-i számában publikált költeményét is idézi. Az autó itt az őrület látomásosságának a szállítóeszközévé válik, ahogyan Babits a *Futurizmus* című esszéjében fogalmaz, „ráülteti a halált". [56] A gyakorítás [57], az ismétlések egyszerre értelmezhetőek az őrület szimbolikus és kiterjesztett látomásaként, valamint a korai mozira jellemző céltalan, anarchikus mozgások költői végtelenítéseként.

Mint a mozi történeti kódjai és formái felőli olvasatból is következik, a *Mozgófénykép* „filmje" egyetlen olvasatban kapcsolja össze a korai mozi és a klasszikus narratíva – a filmtörténetírás által élesen szembeállított – paradigmáit, a két látásmód viszonyát helyenként egymást aláásó módon viszi színre. A versszöveget szervező narratív szálat úgy is felfoghatjuk, mint a klasszikus filmnarratíva előképét (mielőtt a filmben az valójában kialakult volna!); ezt támasztják alá a tér-idő folyamatosság, a néző érzékelésének a szereplői érzékeléssel való összekapcsolása, az optikai nézőpontok egybeesése és az érzelmi azonosulás kiváltása, a narráció suspense-hatása. A narratív szálat azonban úgy is értelmezhetjük, mint egy sokféle műfajú filmből álló műsorprogram (voyeurfilm, hajszafilm, trükkfilm, híradórekonstrukció) laza, narratív keretét. A versbeli film egyszerre építkezik pontszerű, lokális attrakciókból, melyek a heterogén képfajták sorjázásából jönnek létre, és a nézőnek a film diegetikus terébe való bevonását szolgáló narratív eljárásokból.

Az egyetlen hosszabb cikk, mely a moziról 1907 folyamán megjelent a *Szeged és vidéke*ben, a Babits-vershez hasonló nézői befogadásmódokat említ. Az Ugor (Balassa József) álnéven publikált cikk a szegedi színház híres igazgatójának, Makó Lajosnak azon felvetésére reagál, hogy a kinematográf-előadásokat szüntessék be, mivel elcsábítják a színház közönségét. A cikkíró hevesen védelmébe veszi a mozit, a város minden társadalmi rétegét átható népszerűségét konstatálja: „előkelő urak és kis diákok, szép asszonyok és cselédlányok demokrata közelségben ülnek és izgulnak egymás mellett a mozik nézőhelyén és izgulva szemlélik a villamosgép mutatványait". Annak okát, hogy mi vonzza a „tömeget" a moziba, a mozi demokratizmusa, közönségképző ereje mellett, a képekben lelt örömben, a gyönyörűségben és az idézetben megfogalmazott közös izgulásban találja meg. A képekben való gyönyörködés és a történetben való elmerülés mint izgalom (bár ez utóbbi utalhat a mozi hatásvadász érzéki benyomásait kísérő idegállapotra is) egészen pontosan megnevezi a Babits-versre jellemző nézői beállítódásokat. (További forrásfeltárásokra van szükség, hogy ezen olvasatok tipikus voltát megítélhessük.)

Filmtörténeti szempontból tehát a *Mozgófénykép* történeti olvasata a moziról arra sarkall, hogy megkérdőjelezzük a korai mozi és a klasszikus narratíva közti, a filmtörténetírás által meghúzott egyértelmű határvonalakat. A vers a mozinak az érzékelés és a figyelem csatornázására, megszervezésére irányuló optikai és narratív eljárásait nagyítja ki, és egyben megfogalmazza a különféle nézői pozíciók viszonyára vonatkozó nyitott kérdést. A vers olvasástapasztalata alapján a médiumot tehát nem lehet pusztán az általa kijelölt szimbolikus pozíciók és korlátozó, determinisztikus előírások függvényében értelmezni, hanem inkább olyan használati módok sorozataként, melyek a médiumok történeti kisajátításában, s az érzékelésnek és értelmezésnek a bizonytalanságaiban, a billegéseiben öltenek testet. A képekben való gyönyörködés és a narratív

élvezet feszültségben álló nézői pozíciói a versben az érzéki ingerek feldolgozásának különféle módozatai, s nem egy fölérendelt (költészet és mozi viszonyában tételezett) megismerői pozíció ironizált tárgyai.

Líratörténeti szempontból a *Mozgófénykép* egy technikai médium történeti olvasatának a tapasztalatát jeleníti meg úgy, hogy a versszövegbe több szinten is beleírja a filmritmus összetettségét: a vetítőgép egyenletes berregését a verslábak lüktetése jeleníti meg, a sorokat tagoló mondathatárok, ismétlések, felsorolások, fokozások a látvány és a fizikai cselekvések mozgalmasságát, míg a képváltások a film optikai szerkezetét közvetítik. Ez azonban nem jelenti a(z önmagában sem egységes) moziszemléletnek a mechanikus átvételét és a versbeszéddel való összehangolását, sem a mozi egyértelműen ironikus láttatását. Bár a vers – az alcím szerint – a „szenzációs szerelmi tragédiát mozgófényképekben" adja elő, az olvasó számára felkínált, a szavakat képpé, látvánnyá kiegészítő utat fordított irányban is bejárja. A „vizualizáció" fordítottja a „verbalizáció", vagyis a képek verbális jelekként való tolmácsolása, akár a belső beszéd privát formájában, akár a filmmagyarázó nyilvános előadásszövegeként. Ha viszont a szavakat nem a megszemélyesített figurák beszédeként, hanem kifejezetten nyelvi jelekként vesszük szemügyre, akkor a mozgalmasság olyan nyelvi túláradására leszünk figyelmesek, ami nem feltétlenül vezethető vissza a mozihatásra. Ez a nyelvi réteg a cselekvések és cselekvők viszonyát, valamint a cselekvések lefolyását megjelenítő igehasználatban érhető tetten. A filmbeli történet kezdetén a szereplők (a korai mozira jellemző módon) folyamatosan mozgásban vannak, bár a verbális bemutatás itt is fokozza a mozgalmasságot olyan cselekvések megnevezésével, melyek nem látványosak, vagy megmutathatóak („Beszélni akar vele. Várja. Magára marad."). A történet előrehaladásával azonban a film szereplői egyre kevesebb valódi, fizikai cselekvést hajtanak végre, vagy elveszítik az uralmukat a cselekvéseik felett (innen a történet fatalizmusa). A fizikai cselekvések helyét a verbalitás szintjén átveszik az autók mozgásai (rebben, tovagördül, stb.), az élettelen dolgok antropomorfizált megnyilvánulásai (a palota ébred, vádat súg a létra, alszik a város), a természeti jelenségek mozzanatos igékkel aktívvá változtatott történései (villannak az ég csodanyilai, zuppan a zápor), és a filmkép változásaira utaló cselekvést kifejező szavak (újul, fordul, mozdul, jő a kép) vagy a filmoptikából adódó álcselekvések (kígyózik az út, nőnek az arcok, nyargalnak a fák, tágulnak a prérik). A hangszimbolika (rebben, koccan, surran), alliterációk, a szórendváltoztatások (hátravetett szerkezetek: „Jön a halmon a két szeretővel a gép lefelé"), az egyszavas vagy rövid mondatok, kérdések, felkiáltások a versbeszéd verbális narrációjának szintjén hozzák létre a nyelvi mozgalmasságot. Ezáltal a mozgalmasság nemcsak a képeknek a mozitól kölcsönzött szcenikai, optikai megjelenítésében, hanem a versbeszéd szintaxisában, dikciójában, nyelvi-poétikai szinten is megképződik. A nézés és az olvasás közti többszörös közvetítés a *Mozgófénykép*et a lírai modernség meghatározó darabjává avatja.

Az utolsó, tipográfiailag is leválasztott szakaszban az epilógusszerű megfogalmazás az általánosítás igényével fordul a moziszituációhoz és annak mozgalmas elevenségéhez (melynek szinekdochikus megnevezése itt: „Ámerika"). Ezt a rész-egész viszonyt (vagyis az amerikai történet, az amerikai film helyettesítését Ámerikával) megerősíti az itt/ott térbeli szembeállítása, mely a moziszituációt

jellemző, a történet tere és a mozi tere közti alapvető diszkontinuitást ismétli. A mozi ezen költői foglalatában a mozi tere úgy jelenik meg, mint a fenti ellentét által meghatározott vágyakozás tere:

> „Ah! Ámerikába! csak ott tul a tengeren, ott van az élet!
> Ah! Ámerikába miért nem utazhatom én soha véled
> ott van az élet, a pénz, az öröm, s a kaland tere, küzdeni tér:
> tengve a drága kenyéren unalmasan itt nyavalyogni mit ér?"

E vágyakozás megfogalmazása (a durva és egyszerű szembeállítás) – a versben először – talán egyértelműen ironikusnak olvasható, de legalábbis szarkasztikusnak, mint aminek a tapasztalata nem autentikus, bár e viszonyulás nyelvi aktusai a szövegben rögzíthetetlenek. A mozi inkább a vágyakozás utáni vágyakozás vagy a vágy kiüresített jele. Sem az amerikai nagyváros lehetőségei, sem az itthoni „nyavalygás" nem jelent a lírai én számára megnyugtató azonosulási lehetőséget. [58] Inkább a Heltai-vers frivol pózszerűségében rejlő ambivalenciát ismétli meg. Kékesi Zoltán „Ámerika" és a „nyavalygás" szembeállítását – nagyon szellemesen – a mozi és a költészet versbeli viszonyának felelteti meg. Ha elfogadjuk azt, hogy a vers a magas modernizmusra jellemző távolságot jelöl ki a modern élet érzéki benyomásaitól, akkor ez a távolság a két médiumot össze is kapcsoló nyelvi képnek a szerkezetébe van beleírva.



Ah, Amerika (Orosz István, 1982)

Mozi és költészet, vizualitás és verbalitás, nézés és olvasás viszonya (s ha még tágítani szeretnénk az allegória körét: a filmtudomány és az irodalomtudomány interdiszciplináris lehetősége) a vers zárlatában a kettős kötés alakzatán keresztül majdhogynem expliciten is megfogalmazódik. A kettős kötés kizárja az egyik vagy a másik terminus rovására végrehajtott totalizációt vagy redukciót, s megakadályozza a kettejük közti egyértelmű fordíthatóságot. Inkább olyan termékeny

feszültséget hoz létre, mely kiemeli mindkét fél sajátlagosságát, s viszonyukat az újraalkotásukkal együtt járó egyszeri történeti tapasztalatként mutatja meg.

Jegyzetek

1. Babits – e vers esetében egy évtizedes távolságból, 1916-ban – beírta vagy tollba mondta az egyes versek keletkezésének dátumát és megírásuk körülményeit. A *Mozgófénykép*nél a következő bejegyzés szerepel: „1906-7. Szekszárd–Szeged. Ezen vakációból hazam(enet). Terv Szekszárd, kidolgozás Sze(ged).” Az életrajzi adatokat kronológiai rendbe összeállító Róna Judit szerint a bejegyzés időpontja Babitsnak a Szekszárdon töltött karácsonyi szünetből (1906. december 23 – 1907. január 2.) Szegedre való visszatérésére vonatkozik.
2. Alpár 1978: 26-27. Nyomtatásban *Fidibusz*, 1907. április 12. A mozi szó invenciójának Heltaihoz való kapcsolását lásd: Tolnai 1915: 323-324. A dal népszerűsége valószínűleg a nagyobb közönséget jelentő Vígszínházbeli előadásának tulajdonítható. (Kornai Berta énekelte Heltai *Bernát* című darabjában.)
3. Természetesen Csáth ezzel a felsorolással nem konkrétan Heltai szóban forgó kupléjának a közönségét nevesíti, hanem általában a pesti dal népszerűségi körét.
4. Nagy Endre jellemzése a Heltai kupléjáról. Nagy 1930: 389.
5. Legpontosabban Miriam Hansen tanulmánya fogalmazza meg e felvetést, bár módszertanilag és következményeiben nem vizsgálja a kérdést. (Hansen 1999) A 19-20. századfordulós magyar vizuális tömegkultúra ilyen szempontú feltérképezéséhez lásd tanulmányomat: Füzi 2015. Hansen a „vernakuláris modernizmus” fő paradigmájaként a hollywoodi mozit jelöli meg, melynek népszerűségét szerinte a modernizáció kihívásainak közvetítése hozta létre. A vernakuláris modernizmus abban különbözik a magas modernizmustól, hogy értelmezési és cselekvési mintázatokat nyújt a közönség számára, melyek a fordítás, alkalmazás, fel- és átdolgozás lehetőségeit is megjelenítik. Hansen itt a kritikai elméletek alapszövegeinek – a technikai médiumok nyelvi-befogadói komplexitását sokszor csak felületesen tárgyaló – megközelítését módosítja. Hollywood egyértelműen gyarmatosító szerepét például a hollywoodi mintákat alapul vevő, de azokat át is dolgozó sanghaji némafilm vizsgálatán keresztül bírálja felül. Lásd Hansen 2000. Hansen elméleti felvetésének problematizálásához és továbbgondolásához lásd Morgan 2014: 67-82.
6. Lásd például a *Picasso and Braque Go to the Movies* (Arne Glimcher, 2008) című ismeretterjesztő filmet, melynek témája a mozi hatása Picasso és Braque kubista látásmódjára.
7. A tömegkultúra kifejezést azért használom idézőjelek között, mert számos értelemben és a fogalom mai túlterheltsége miatt is visszavetítésnek érzem, tehát anakronisztikusnak a századelő viszonyaihoz képest. A tömeghez már ekkor is tapadnak negatív jelentések, de a fogalmak jelentéstartalma véleményem szerint a korabeli nyelvhasználatban a társadalommal szinonim. Gyakran használják a tömeget egyfajta közösségpótlékként a feudális viszonyok alól felszabadult, emancipált, mindenféle rendű és rangú emberek újraszerveződésének megnevezésére. A 20-as évek tömegfogalmához lásd tanulmányomat: Füzi 2016.
8. „A filmben formai elvként jut érvényre a sokkhatás. Ami a munka ritmusát a futószalagon, ugyanaz határozza meg a filmen a befogadás ütemét.” (Benjamin 1969: 252) Természetesen mindez csak a nagyvárosi közönségre igaz, a vidéki és falusi közönség számára – és a 20-as évektől kezdődően a globális közönség számára – a mozi inkább híradás a modernizációra, a modern élettapasztalatra vonatkozóan.
9. Ehhez lásd Susan Buck-Morse (1992) sokakat inspiráló tanulmányát.
10. Babits költészetének vokalitását, hangzás és jelentés viszonyát az *Esti kérdés*ben, valamint általánosabban a Babits-versek hangzósságát „puszta zeneként” vagy esszencializmusként elutasító értelmezési

hagyományokat Mekis D. János (2014) tanulmánya összegzi, s egyúttal javaslatot tesz a hangzósságnak a gondolati-képi dimenzióval viszonyba állítható jelentéspotenciáljának a kiaknázására is.

11. Vida Gergely hasonló módon Rábát kritizálva, a nyelvi játékosság felől olvassa a korai költészet néhány alkotását. Lásd Vida 2009. A Rába-monográfia megközelítésének több kritikája is megfogalmazódott, például Balassa 1984: 494-500. Ehhez és a Babits-életmű 70-es, 80-as évekbeli kanonizációs, valamint 90-es évekbeli dekanonizációs műveleteihez lásd Vida 2009: 1-18.

12. Az „első világvárosi költő, aki magyarul szólalt meg", írja Kárpáti (1924). A város mint költői téma előzményeihez a korai modern magyar lírában lásd Bednanics 2006: 213-233. Bednanics következtetése szerint a nagyváros mint idegen tapasztalat a 19. század második felének lírájában is megjelenik, viszont nem válik a nyelvi-poétikai megformáltság szintjén esztétikai tapasztalattá: „vagy a tematikus újításokat nem kísérik a nyelvi-poétikai teljesítményekben lezajló változások, vagy az örökölt toposzokhoz való ragaszkodás hangsúlyozása miatt sikkadnak el az artikulációban tetten érhető kezdeményezések". (2006: 223)

13. „maga is megéli a nagyváros megejtően új legendáját, a filmélményt, mely eddig nem sejtett tapasztalatokat és a korabeli polgár belső gazdagodását hozza, majd ironizálva tagadja azt a szemléletet, mely személyiségvesztéshez, élet- és jellemtorzuláshoz vezethet." (Rába 1981: 162)

14. „azért nevezhetjük költői objektiválásnak, mert a költő a filozófiai érvényességű problémát egy való történetben fölismeri, és konkrét jeleneteiben átéli". (Rába 1981: 137)

15. A *Szagokról, illatokról* című Babits-esszé a szaglás „spirituális gyönyörét" a művészi érzékenység és az arisztokratikus ínyencség fennhatósága alá rendeli. Az érzetek közti cseréken alapuló „correspondance"-elvet az „esztétikai hatás erős forrásaként" említi, s érdeklődését leginkább az „illatzene" vagy az illatköltészet váltja ki, amely az egyes illatok izolációjának segítségével „önkényesen kombinált illatokat" állít elő. Az esszében is eljátszik az „odorikus zenemű" lehetőségével, és le is ír egy ilyen képzeletbeli illatszimfóniát. Az esszé egyik rejtett ellentmondása a szagok önkéntelen felidéző ereje és azok önkényes, új költői kombinációja között húzódik, mindkettő a *költés* szó jelentéseit mozgósítja („A rózsa ezer más illatot költ, *költ*"). (Babits 1978: 56)

16. Igaz, hogy a vers végén az erjedés (a borrá nemesült rohadt szőlőszemek) a keresztény Isten megidézésével ismét vallási rituálévá szublimálódik (a bor konszekrálása a katolikus úrfelmutatásban). A vers ezen értelmezéséhez lásd Széchenyi Ágnes (2013) írását. A szemét, az isteni szem és a szőlőfürt szeme tárgyas alakjainak homonímián alapuló, rímhelyzetben történő összejátszására Nemes Nagy Ágnes (1988) hívja fel a figyelmet: „Isten szemében nincs szemét: / fürtödnek, melyből borod erjed, / ne hányjad el rohadt szemét".

17. Péter (1943), Gál (1973), Bodri (1987), Kelevéz (2008: 41-55.). Jelen dolgozat felvetéséhez közel álló értelmezési lehetőséget javasol Tóth Ákos tanulmánya, melyben egy másik korai Babits-verset, a *Pictor Ignotus*t olyan nyelvi alkotásként olvassa, mely a múzeumi térbe helyezett műalkotás érzéki dimenzióját szembeállítja a (művészettörténet által) preformált értelmezésekkel: „a tárgy letagadhatatlan jelenvalósága, érzékies állítás-szerűsége, valamint hiányzó múlt-elbeszélése olyan együttállást jelenítenek meg, melyben a kép eredendő és mindenkori kérdésessége, illetve szemléletet mozgósító felhívása ölt testet." (2015: 213).

18. A Babits-vers magyarázója azonban lényeges vonásaiban különbözik elődjétől. A vásári képmutogató maga választja meg előadásának ritmusát, a 8-10 képből álló képsorozat egyes narratív eseményeit kedvére nyújthatja, tömörítheti, jelenetezheti, megállíthatja a történet idejét, hogy a nézőkhöz intézett kérdéssel, megszólítással előkészítse, megalapozza a befogadói viszonyulást. E külső narratív instancia „szabadsága" a történet optikájának és idejének szabályozásában, a filmmagyarázó esetében viszonylagos szabadságot jelent (például a tragédiából komédiára fordítás). A filmmagyarázó beszéde, előadásának tempója, időtartama alá van rendelve a képek „mozgásának".

19. Rába leírása a korai mozivetítésről helyenként téves és zavaros, például az ehhez hasonló megfogalmazásokban: „A történet a fogyatékos technika – s a korabeli filmművészeti látásmód – tükrében eleve tragikomikus” (1981: 157), „A hiányos és tőmondatok […] az állóképeket követő föliratok szerepét töltik be” (158), illetve a „celluloid szalag még nem pergett folyamatosan. A mozgásélmény benne [*a versbeli nézőben*] alakult ki, a némafilm állóképei saját – vagy alakmása, a néző – belső ritmusa szerint folynak…” (1981: 156)
20. Így például a narrátori szerepben fellépő „képmutogató” hol a naiv néző síkjához, hol a költői objektivitás síkjához kapcsolódik (például a „némafilm feliratok” forrása egyszerre lehet az „ironizált néző” és a képmutogató státuszában fellépő költő, a néző hol az illúzió foglya, hol az ő tudatán keresztül ironizálódik a történet).
21. Bori: „a ponyvahistória válik manierista magas irodalommá, a közönséges különlegessé, egy új fogalom- és tárgyvilág költészettel szenteltté” (1992: 903), Bodri „lírai szöveggé komponálásról” beszél.
22. „Babits páratlan beleérzéssel tudja mindazt, amit a filmjáték esztétikájáról és dramaturgiájáról az 1900-as évek második felében tudni lehetett Magyarországon, így a képalkotásnak a filmjátékban oly kívánatos módozatairól is költői ismeretei voltak, tehát ő is ritmusosan alkalmazza a »síkok hármas rendszeréből« következő megmutatási lehetőségeket, s váltogatja a »premier-, a second- és a totál-síkokat«, olyan módon, hogy ő is legszívesebben »second-plánban« (Hevesy Iván szóhasználatából kölcsönözve a terminust) láttatja az eseményeket.” (1992: 904)
23. Benedek Marcell annak a felvetésnek a cáfolatára hozza fel példaként, miszerint Babits „személytelen, érzéketlen »l’art pour l’art« költő, formacsiszoló, objektív képet festő parnasszista”: a „mozivásznon pörgő képsorozatból”, „moziképekből, az autókalandok lihegő, lüktető leírásából…a magába zárt, mozdulatlanságra kárhoztatott lélek emésztő vágya”[22] bontakozik ki. Kárpáti Aurél a nagyvárosi költő hangját hallja ki belőle: versein „átzeng gépek zenéje, gyárak szirénáinak s autók tülkeinek búgása, száguldó villamosok süvöltése, filmet pergető dinamók berregése”. Tóth Árpád szerint Babits „különcködőnek tartott” verseiben „nagymessziről nyögött fel a líra, a világítóudvar árvasága, a sötét szemeteskocsi reggeli megdicsőülése, régi szállodák rémemlékektől terhes odva, mozivásznak rikítva elvillanó képkörei”.
24. A következő DVD-kiadás alapján: *Gaumont Treasures (1897-1913)*, 1. kötet, mely Alice Guy-Blaché, az első női filmkészítő fennmaradt filmjeit tartalmazza. Guy titkárnőként kezdte a Gaumont stúdióban, majd rendezői-produceri szerepkörben dolgozott (1896-1907), később Amerikában önálló stúdiót hozott létre.
25. Lásd Gunning 1993.
26. A „primitív” jelzőt nem értékmegjelölésként használja, hanem úgy, mint ahogyan a naiv művészet kapcsán értjük, vagy hangsúlyozva e mozi egyéni alkotók munkáját eredményeképpen létrejövő „kézműves” jellegét, szemben a munkamegosztáson alapuló iparosodással.
27. Lásd ehhez Gunning 2004: 304-319.
28. Lásd Doane 2002: 192.
29. Elias Canetti írja le „feketéllő” vagy sűrűsödő sokaságként” a céltalanul gyülekező fizikai tömeget, amit Sloterdijk a demokratizálódás emancipációs ígéretének bukásaként, a „társadalom mint csődület botrányaként” jellemez. (Canetti 1991: 14; Sloterdijk 2007)
30. Jan Olson tanulmányában amellett érvel, hogy a hajszafilmben bemutatott üldözés, legalábbis az USA-ban, a korabeli közönség számára felidézte a lincselés kontextusát. (Olson 2012: 257-276.)
31. Forrás: az OSZK Kisnyomtatványtárában őrzött műsoros hirdetések. Kny. S1.635. A magyar címváltozat érdekes módon a hajszanarratíva és a büntetés helyett a zabálás attrakciós pillanatát emeli ki.
32. Michel de Certeau (a stratégia és a taktika mintájára elgondolt) hely és tér ellentétét eredetileg a város

térhasználati gyakorlataiban azonosítja.

33. Az amerikai vaudeville történeti hátteréhez lásd Haupert 2011.

34. Burch Jean-Marie Mayeur és Madeleine Rébérioux kifejezését idézi (1984: 82).

35. A10-es évek elején számtalan hasonló hangvételű magyar újságcikket találunk. Például: „A misera plebs ott látja maga előtt mozogni a maga selejtes gondolatait, a maga alantasabb vágyait. Érzékelhető alakban vonul föl mindaz, ami megfordítottja a társadalmi rendnek. A mozilehetőségek a végtelenbe nyúlnak és nem ütköznek a fizikai korláthatárnak, amely szűk térre szorítja az élet lehetőségeit." (N.N.: A megnyirbált mozi. 1912)

36. Lásd ehhez Erdei Lilla (2016) tanulmányát az *Apertúra* jelen számában.

37. Lásd ehhez tanulmányomat, melyben a tömeg század eleji fogalmának alakulását elemzem, különösen a 20-as évek filmelméleti összefüggéseiben: Füzi 2016, valamint Gerencsér (2016) a vetítési helyszíneket és a nézőközönség társadalmi összetételét vizsgáló tanulmányát a kisvárosi mozik példáján keresztül.

38. A magyar korai mozi közönségvizsgálatával még adós a filmtörténetírás, mely eddig legfőképpen a Magyarországon készített filmek egybegyűjtésén és értelmezésén fáradozott. A moziról szóló köznapi diskurzus, a médium használatai, a vetített külföldi filmek recepciója és alakító hatása kevéssé feltárt terület.

39. A 10-es évek elején érvényesített műsorpolitikai szempontokhoz, valamint a műsorprogram összeállítási elveihez lásd: Andrea Haller és Martin Loiperdinger (2011: 7-21.)

40. James Leo Cahill (2008) tanulmánya amellett érvel, hogy az 1900 és 1906 között készült brit filmek, melyeknek tárgya az autós balesetek, a filmvetítésekkel összekapcsolódó veszélyek (főként tűzesetek) textuális kezelésére és eltávolítására tett kísérletek, és a technikai modernitás, a kontingenica, a véletlen, a spektralitás összefüggésében vizsgálhatóak.

41. A következő forrásokat tekintettem át: FIAF-adatbázis, a Library of Congress Paper Print Collection nevű gyűjteménye (kb. 3000 filmet tartalmaz, a Library of Congressnek a szerzői jogok levédése céljából megküldött, papírra készült negatív másolatok formájában), a Pathé-adatbázisa (http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/), a Gaumont filmográfiája (http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=308525) és az Alison McMahan által összeállított Alice Guy-filmográfia.

42. Meglehetősen rossz fordítása az eredeti címnek, hiszen a házasság ebben a filmben nem az autóban köttetik.

43. A lekövető kocsizás egyik szemléletes példája annak a 20-as évek magyar filmesztétikai írásaiban megfogalmazott törekvésnek, hogy a film „anyaga", a primér mozgás „formává" alakuljon át. Lásd ehhez tanulmányomat Füzi 2012a.

44. További példák: *Utazás a Holdba* című filmben az űrhajó érkezését kétszer látjuk. A legismertebb példa Porter *Egy amerikai tűzoltó élete* című filmből való, ahol kétszer látjuk a házban történő mentési akciót: először belső felvételeken, majd a házat kívülről mutató nézőpontból. A Porter-film értelmezéséhez lásd Hevesy Iván filmesztétikájáról írt tanulmányomat: Füzi 2012b. Az átfedő vágás további korai filmes példáit ismerteti Gunning (2009: 112-132.)

45. Stephen Bottomore (1999) vizsgálta a „vonateffektust", vagyis azt a már legendává váló történetet és az alapjául szolgáló hatásmechanizmust, miszerint Lumiere-ék első vetítésén a közeledő vonat elől a nézők a helyükről felugorva menekültek a Grand Café helyiségéből.

46. Sadoul és a saját olvasatomat is felülbírálhatja az a tény, hogy a második kocsizó beállításban a fiatal szerelmesek mozdulatai már a kocsizás elején arra utalnak, hogy észrevették az üldöző autó lemaradását, és ennek örülnek. Ebben az esetben nem átfedő vágásról van szó, hanem a történet egymást követő

pillanatairól, ez az időbeli egymásutániság viszont a térbeli illesztés „hibáját” implikálja, amennyiben még mindig az apa nézőpontját látjuk itt megvalósulni (hiszen abban a pillanatban, amikor az apa autója elmarad, és a fiatalok ennek örülnek, már nem lehetünk abban a térbeli közelségben, hogy ezt megfigyeljük). Az általam látott kópia nem alkalmas arra, hogy a színészi játék pontos elemzését elvégezhessem.

47. Griffith 1908-as filmjében dolgozta fel a leányszöktetés témáját. A *Calamitous Elopement* az ablakon át történő leányszöktetést egy betörő ténykedésével kapcsolja össze: a két szál diegetikus egyidejűsége a leányszöktetés és a rablás törvényenkívüliségére helyezi a hangsúlyt. Chaplin feldolgozása az 1915-ös *A Jitney Elopement*.

48. *A nagy vonatrablás*ban (The Great Train Robbery. Edwin S. Porter, 1903) például színezett kép a szél felrobbantása a vonaton, a kocsmában a táncoló lábára irányított lövésekkel kényszerített tánc, valamint a félközeliben mutatott cowboy, amint a közönségre szegezi a pisztolyát. A színezett kópiák természetesen drágábbak voltak a fekete-fehéreknél, így nem minden vetítőhely tudta megvásárolni őket.

49. A szöveget érdemes idézni teljes terjedelmében: „The gallant lover, whose proposal of marriage is accepted by his sweetheart, meets with a storm of disapproval from her father, on account of her youth. Tearful and disconsolate, they receive this prophylaxis to the consummation of their wishes. But “beauty’s tears are lovelier than her smiles,” and when the young knight beholds the tender orbs of his lady fair welled with those heaven-moving pearls, he becomes desperate, and as a “dernier ressort” suggests elopement, to which suggestion his sweetheart cheerfully assents. When the “queen of night shines fair, with all her virgin stars about her,” the young chevalier rides up on that twentieth century Pegasus, the automobile, and taking his inamorata aboard, they chug off down the road like the wind, with Eros at the wheel. They have hardly disappeared before Pa and Ma, awakened by the snorting of the gasoline steed, start in pursuit, clad only in their robe-de-nuit, in another auto. The young lovers are madly spinning along the road, touching only the high spots, when suddenly, frowns wrinkle the brow of Fortune, and the idiosyncrasies of the buzz-wagon for a time seem to militate against a happy denouement of the story. First, in making a sharp turn in the road, it skids and whirls around like a weather vane, and a little further on it sticks fast in a heavy morass, and no amount of manual persuasion will induce the carburetor to “carburet.” Here they find themselves impaled on the horns of a dilemma. The pursuing auto is seen rapidly advancing along the moonlit highway. Think, and think quickly. Ah! to the woods, for autos have not as yet been trained to fly or climb trees. So through the woods they make their way until they come to a lake where a motor-boat is tied to the landing. Into this they leap and are soon swiftly cutting through the scintillating ripples of the turquoise waters. But misfortune sits ahelm, and the Sphinx would shed tears of pity at their plight when, while darting along towards their goal, the opposite shore, the motor-boat explodes, hurling them into the cold, merciless water. The stout-hearted lover succeeds in bringing his precious burden ashore, and carries her prostrate form to a farmhouse nearby, where the bucolic altruism of the old country couple soon revives their chilled spirits, attiring their bodies in suits of their clothing in place of the wet ones they had on. You may imagine they cut most ludicrous figures as they stood before the village parson, whom the good old farmer hurriedly summoned, the bridegroom in his host’s dress suit, which, what it lacked in length, more than amply made up in breadth, and the blushing bride in a pristine creation of dressmaker’s art belonging to the old lady. But Cupid is no respecter of raiment. If he was, he would dress differently himself, and so the happy pair are made one just as Pa and Ma rush into the farmhouse, whither they trace the recalcitrant young ones. But, all too late, and making the best of the situation, they give the newlyweds their parental blessing. Thus terminates the calamitous adventures of a pair of determined lovers.” A Biograph-katalógust idézi az IMDB.com. URL: http://www.imdb.com/title/tt3110524/plotsummary?ref_=tt_ov_pl

50. Lásd például Tóth Zoltán *Automobilon* című rövidtörténetét *Az idő* 1907. októberi számában.

51. A Pathé mesefilm műfajában 1907-ig egy változatot találtam: a 12 képből álló *La Belle au bois dormant* (Ferdinand Zecca – Lucien Nonguet, 1902). A képek száma alapján ezt vetíthették Narten mozijában.

52. Az Amerikai Világ-Bioscop által gyakran vetített Pathé-filmek között is találtam egy hasonlót: *L'Automobile emballée* (1907) címmel.

53. A Pathé 1901-től kezdődően műfajok (genre) szerint sorolta be a filmcímeket a katalógusaiban a következő kategóriákban: 1. plein-air képek, 2. komikus jelenetek, 3. trükkfelvételek, 4. történelmi, politikai és aktualitásjelenetek, 5. pikáns jelenetek, 6. tánc, sport, akrobataszámok. 1902-ben 3 új műfaj jelenik meg: 7. mesefilmek, 8. drámai és realista jelenetek (scènes dramatiques et realistes), 9. vallásos és bibliai jelenetek. (Sadoul 1947: 199)

54. Lásd Laura Mulvey (2004: 243-267.) sokat idézett és vitatott tanulmányát. A korai film voyeurizmusához lásd Gunning 1993.

55. Narten vándormozijában vetítették 1907. június 14-én.

56. A valós utazás a versben több szinten is fikcionalizálódik, nem pusztán a „délibáb" sűrű ismételgetése miatt, hanem a derealizáló metaforák miatt is: „Bájkocsim szemed sugára, / csókos szók az ostorom".

57. „Az automobil is elég elavult költői rekvizitum már, mióta ráültettük többen is a halált…" (Babits 1978: 213). Lukács szerint viszont: „Először a moziban vált az automobil poétikussá, teszem azt: száguldó autók üldözésének romantikus feszültségébe". (Lukács 2001: 37)

58. A klasszikus filmben a gyakorító szintagma az ismétlődő cselekvések bemutatásával elvont fogalmat hoz létre például Orson Welles *Aranypolgár*ában (Citizen Kane, 1940) a reggelizős jelenetek összevágása a házasság folyamatos kihűlését jelöli.

59. Különösen, ha a korabeli, tömegméreteket öltő kivándorlási hullám jelenségének hátterében olvassuk. Talán épp a Babits-vers szolgáltatta azt a fordulatot, melyet Orosz István rendező és Dániel Ferenc író a témát feldolgozó, animációs filmjük címéül választottak: *Ah, Amerika* (1982).

Irodalomjegyzék

- Alpár Ágnes (1978): *A fővárosi kabarék műsora 1901-1944*. Magyar Színházi Intézet. 26-27.
- Apró Ferenc (1983): *Babits Szegeden*. Szeged, Somogyi Könyvtár.
- Auerbach, Jonathan (2007): Chasing Film Narrative. In uő: *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press.
- Babits Mihály (1978): *Szagokról, illatokról* (1909). In Uő: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, Szépirodalmi. 42-57.
- Babits Mihály (1978): Futurizmus (1910). In Uő: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, Szépirodalmi. 112-113.
- *Babits–Juhász – Kosztolányi levelezése* (1959). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959. 167.
- Balassa Péter (1984): Rába György: *Babits Mihály költészete 1903-1920*. *Irodalomtörténet*, 1984/2. 494-500.
- Barthes, Roland (2010): A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. In *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes és Margitházi Beja. Budapest, Typotex. 116.
- Bednanics Gábor (2006): Topográfia és mitológia között. A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában. In *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. Szerk. Bednanics Gábor és Eisemann György. Budapest, Ráció Kiadó, 213-233.

- Benedek Marcell (1924): Babits lírája. *Nyugat*, 1924, 7. szám
- Benjamin, Walter (1969): Motívumok Baudelaire költészetében. Ford. Bizám Lenke. In uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 228–275.
- Benjamin, Walter (1980): A kószáló visszatér. In Uő: *Angelus Novus*. Szerk. Radnóti Sándor. Budapest, Magyar Helikon. 575-584.
- Bodri Ferenc: Babits és a „mozgókép". *Tiszatáj*, 1987. április, 59-66.
- Bodri Ferenc: Babits Mihály „szeme" (Két töredék). *Dolgozók Lapja*, 1983. november 26. 7.
- Bori Imre: Amerikai szerelmi tragédia. Babits Mihály: *Mozgófénykép*. *Híd*, 1992. 901-906.
- Borsos Árpád (2009): *A mozi mint innováció magyarországi elterjedése. A hálózat alakulásának földrajzi jellemzői napjainkig*. Pécs, PTE, TTT Földtudományi Doktori Iskola.
- Bottomore, Stephen (1999): The Panicking Audience?: early cinema and the „train effect". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19.2. 177-216.
- Buck-Morse, Susan: Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October*, 62. (1992 ősz), 3-41.
- Burch, Noël (1990): *Life to Those Shadows*. Ford. Ben Brewster. Berkeley – Los Angeles, University of California Press.
- Buza Bozsó Angéla: Babits nyelve. *Magyar Nyelvőr*, 1995. 3. szám, 245-258.
- Cahill, James Leo (2008): *How It Feels to Be Run Over*: Early Film Accidents. *Discourse*, 30.3 (2008. ősz), 289-316.
- Canetti, Elias: *Tömeg és hatalom*. Ford. Bor Ambrus. Budapest, Európa, 1991. 14.
- Csáth Géza: A pesti dal. *Nyugat*, 1909. 7. szám
- de Certeau, Michel (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Ford. Sajó Sándor et al. Budapest, Kijárat Kiadó.
- Doane, Mary Ann (2002): Zeno's Paradox: The Emergence of Cinematic Time. In uő: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass. – London, Harvard University Press. 172-205.
- Erdei Lilla (2016): (Multi)médiumok erőviszonyai a századfordulón. Az Uránia Tudományos Színház ismeretterjesztő előadásai. *Apertúra*, 2016. tél
- Éder Zoltán (1966): *Babits a katedrán*. Budapest, Szépirodalmi.
- Freud Sigmund: *A halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Budapest, 1991.
- Füzi Izabella (2012a): Mechanical Motion and Body Movement in Early Cinema and in Hungarian Film Theory of the 1920. *Apertúra*, 2012. ősz. URL: https://www.apertura.hu/2012/osz/fuzi-mechanical-motion-and-body-movements-in-early-cinema-and-in-hungarian-film-theory-of-the-1920s/
- Füzi Izabella (2012b): Dráma, regény, film. Médiumspecifikusság és/vagy remedializáció Hevesy Iván filmesztétikájában. *Alföld*, 2012/11. 50-63.
- Füzi Izabella (2015): A magyar vizuális tömegkultúra kezdeteinek nyomában: a vurstlitól a moziig. In *Hogy jó s szép tettekben leld gyönyörűséged. A 80 éves Fried István köszöntése*. Szerk. Kelemen Zoltán és Tóth Ákos. Szeged, Tiszatáj Könyvek,175-194.
- Füzi Izabella (2016): Face or Ornament of the Masses? Balázs with Kracauer. In *Wissen – Vermittlung – Moderne. Studien zu den ungarischen Geistes- und Kulturwissenschaften um 1900*. Szerk. Csongor Lőrincz. Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 365-389.
- Gál István: Babits és a képzőművészet. *Magyar Hírlap*, 1973. november 25.
- Gaudreault, André (2009): *From Plato to Lumiere. Narration and Monstration in Literature and Cinema*

. Ford. Timothy Barnard. Előszó Paul Ricoeur és Tom Gunning. University of Toronto Press, (1988).
- Gerencsér Péter (2016): Elite Mozgó – mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi kisvárosokban a tízes években. *Apertúra*, 2016. tél
- Gunning, Tom (1993): „Now You See It, Now You Don't". The Temporality of the Cinema of Attractions. *Velvet Light Trap,* 1993. 32. szám.
- Gunning, Tom (2004): Nonkontinuitás, kontinuitás, diszkontinuitás: a korai filmek műfajainak elmélete. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Kovács András Bálint és Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 304-319.
- Gunning, Tom (2009): 1902-1903. Movies, Stories, and Attractions. In *American Cinema, 1890-1909. Themes and Variations*. Szerk. André Gaudreault. New Brunswick, Ney Jersey, London, Rutgers University Press, 112-132.
- Haller, Andrea és Loiperdinger, Martin (2011): Stimulating the Audience: Early Cinema's Short Film Programme Format 1906 to 1912. In *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*. Szerk. Martin Loiperdinger. John Libbey Publishing. 7-21.
- Hansen, Miriam (1999): The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. *Modernism/Modernity*, (6) 1999, 2. szám, 59-77. 60.
- Hansen, Miriam (2000): „Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism". *Film Quarterly*, 54.1. 10-22.
- Haupert, Michael (2011): Vaudeville: az eredeti varietéműsor. Ford. Kisantal Tamás. In *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig.* Szerk. Kiss Gábor Zoltán. Budapest, Kijárat, 61-73.
- Hevesy Iván (1927): A pesti filmkultúra 1. A filmszínházak. *Nyugat*, 1927/1. URL: http://epa.oszk.hu/00000/00022/00410/12795.htm
- Kalmár-Maron Ferenc (1941): Babits tanár úr szegedi évei. Dr. Blau Ármin, Babits volt tanártársa visszaemlékezései a költő tanárságának szegedi idejére. *Délmagyarország*, 1941. augusztus 17. 7.
- Kárpáti Aurél (1924): A költő nosztalgiája. *Nyugat*, 1924. 7. szám.
- Kékesi Zoltán (2006): Mint hír a dróton. Babits: *Mozgófénykép* – Kassák: *Utazás a végtelenbe*. In *Induló modernség – kezdődő avantgárd*. Szerk. Bednanics Gábor és Eisemann György. Budapest, Ráció Kiadó, 264-274.
- Kelevéz Ágnes (1998): *A keletkező szöveg esztétikája: genetikai közelítés Babits költészetéhez*. Budapest, Argumentum.
- Kelevéz Ágnes (2008): Hegeso sírjától Beardsley önarcképéig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében. In uő: *„Kit új korokba küldtek régi révek". Babits útja az antikvitástól napjainkig*. Petőfi Irodalmi Múzeum. 41-55.
- Király György (1924): Babits Mihály. Az örök nyugtalanság költője. Dialógus. *Nyugat*, 1924. 7. szám
- Kosztolányi Dezső (1924): Heltai Jenő. *Nyugat*, 1924. december 1.
- Kőháti Zsolt (1996): *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896-1931 között* . Budapest, Magyar Filmintézet.
- Lukács György (1909): Új magyar líra. *Huszadik Század,* 1909. november 419-424.
- Lukács György (2001): A film poétikája. Ford. Erdélyi Ágnes. In *A magyar film olvasókönyve (1908-1943).* Budapest, Magyar Nemzeti Filmarchívum, 33-38.
- Magyar Bálint (2003): *A magyar némafilm története*. Budapest, Palatinus.

- Mayeur, Jean-Marie és Rébérioux, Madeleine (1984): *The Third Republic from Its Origins to the Great War, 1871-1914.* Cambridge University Press.
- Mekis D. János (2014): Konszonancia és vokalitás (Babits Mihály: *Esti kérdés*). In uő: *Vers és kontextus. A modern líra mint irodalomtörténeti probléma*. Pannónia Könyvek, 53-73.
- Morgan, Daniel (2014): „Play with Danger": Vernacular Modernism and the Problem of Criticism. *New German Critique*, 41.2 (2014. nyár), 67-82.
- Mulvey, Laura (2004): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Kovács András Bálint és Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 243-267.
- N.N. (1912): A megnyirbált mozi. *Budapesti Hírlap*, 1912. október 2.
- Nagy Endre (1930): Kabaré Magyarországon. In *Színészeti lexikon*. I. kötet. Budapest.
- Nemes Nagy Ágnes (1988): Babits Mihály: *A csengettyűsfiú*. In *Szőke bikkfák. Verselemzések*. Budapest, Móra. URL: http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=211&secId=19516
- Olson, Jan (2012): Modernity Stops at Nothing: The American Chase Film and the Specter of Lynching. In *A Companion to Early Cinema*. Szerk. André Gaudreault, Nicolas Dulac és Santiago Hidalgo. London, Wiley-Blackwell. 257-276.
- Péter András (1943): Babits szeme. *Magyar Csillag*, 1943. augusztus, 15. szám.
- Rába György (1981): *Babits Mihály költészete*. 1903-1920. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Róna Judit (2011): *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája. 1883-1908*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Sadoul, Georges (1959): *A filmművészet története* (1949). Ford. Szávai Nándor. Budapest.
- Sadoul, Georges (1947): *Les Pionniers du cinéma. II. De Méliès à Pathé. 1897-1909*. Paris, Les Editions Denoël.
- Simmel, Georg (1973/1903): A nagyváros és a szellemi élet. In *Városszociológia*. Szerk. Szelényi Iván. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Sloterdijk, Peter (2007): A tömegek megvetése. Ford. Mesés Péter. *2000*, 2007/5. URL: http://ketezer.hu/2007/05/a-tomegek-megvetese/
- Széchenyi Ágnes (2013): A városi tapasztalat a Nyugat első nemzedékének írásaiban, különös tekintettel Babits Mihály *A csengettyűsfiú* c. versére. *Hungarológiai Közlemények*, 1. szám, 37-46. URL: http://real.mtak.hu/7631/
- Tolnai Vilmos (1915): Mozi. (Szó- és szólásmagyarázatok). *Magyar Nyelv*, 1915. szeptember 7. 323-324.
- Tóth Ákos (2015): Pictor Ignotus. Bekezdések Babits Mihály verséről. In *Hogy jó s szép tettekben leld gyönyörűséged. A 80 éves Fried István köszöntése*. Szerk. Kelemen Zoltán és Tóth Ákos. Szeged, Tiszatáj Könyvek, 205-216.
- Tóth Árpád (1924): „A formák virtuóza". *Nyugat*, 1924. 7. szám.
- Tóth Zoltán (1907): *Automobilon. Az idő,* 1907. október.
- Ugor (=Balassa József): A mozi. *Szeged és vidéke*, 1907. november 7.
- Vida Gergely (2009): *Babits-olvasatok. Játék, konvenció és trópus a fiatal Babitsnál*. Pozsony, Kalligram.

Filmográfia

- *Ah, Amerika* (Orosz István, 1982)
- *A Jitney Elopement* (Charles Chaplin, 1915)
- *A nagy nyelés* (The Big Swallow. James Williamson, 1901)
- *A nagy vonatrablás* (The Great Train Robbery. Edwin S. Porter, 1903)
- *Après le bal* (Georges Mélies, 1897)
- *Aranypolgár* (Citizen Kane. Orson Welles, 1940)
- *Calamitous Elopement* (D.W. Griffith 1908)
- *Chapellerie et charcuterie automatique* (Alice Guy, 1900)
- *Comment Monsieur prend son bain* (Alice Guy, 1903)
- *Drame passionnel* (Albert Capellani, 1906)
- *Elopement on Horseback* (Edison, 1989)
- *Explosion of a Motorcar* (Cecil Hepworth, 1900)
- *Gaumont Treasures (1897-1913)*, DVD-kiadás, 1. kötet
- *Házasság az autóban* (Runaway Match, or Marriage by Motor [UK: Elopement a la Mode]. Alf Collins, 1903)
- *How It Feels to Be Run Over* (Cecil M. Hepworth, 1900)
- *How to Stop a Motor Car* (Percy Stow, 1902)
- *Jack and the beanstalk* (Edwin S. Porter, 1902)
- *L'Automobile emballée* (Pathé, 1907)
- *L'Avenue d'Opera* (Alice Guy, 1900)
- *La Belle au bois dormant* (Ferdinand Zecca – Lucien Nonguet, 1902)
- *La Course à la saucisse* (Alice Guy, 1907)
- *La course des sergents de ville* (Ferdinand Zecca, 1907)
- *La Glu* (Alice Guy, 1907)
- *La Statue* (Alice Guy, 1905)

© Apertúra, 2016. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/

