



[SZERZŐ]

POLÓNYI ESZTER Írás fénnel: Balázs Béla a forgatókönyv megjelenéséről

Polónyi M. Eszter művészet- és filmtörténész, a brooklyni Pratt Intézet Művészettörténet és Design Intézetének vendégoktatója, részmunkaidőben pedig a Columbia Egyetem Művészettörténeti Tanszékének előadója. A vizualitás kora huszadik századi formáiról írt publikációi folyóiratokban (*The New Review for Film and Television*, *The Plan Journal*, *Apertúra*, *Metropolis*) és szerkesztett kötetekben jelentek meg (*Provenance and Early Cinema*, IUP, 2021; *Linkes Kino. Von Prometheus zu Hitler*, 2020).

[absztrakt]

A nagy európai filmstúdiók megalakulásának idején, az 1940-es évekre a film a narratív diskurzus domináns formájává vált. Míg számos szerző úgy látta, hogy a film aláássa a többi narratív rendszert, nevezetesen az irodalmat, mások egy olyan szerzőség lehetőségét láttak az új iparban, amely a korábbi, irodalmi szerzőség jegyeit viselte magán. A tanulmány a filmben és a film segítségével létrejövő irodalmi szerzőséget vizsgálja Balázs Béla filmtudós és forgatókönyvíró munkáiban. Balázs az irodalom visszatérésének gondolatát a forgatókönyvre alapozza. Míg a forgatókönyvet általában a film verbális vetületeként értelmezik, Balázs a fotografikus képben látja a hatását; a filmben a forgatókönyv nyelvének szimptomatikus megjelenését fedezi fel. A filmi szerkesztés konvencióinak fejleményeit a scenarista írásmódjában látja visszaköszönni, és a forgatókönyvíró szerzőségét egyszerre írja le tapinthatónak és láthatatlannak. A tanulmány szerint ez kínál magyarázatot arra a homályra, amely a történeti „filmszerzőket” fedi, beleértve magát Balázst is. Míg Balázs minden igyekezetével a forgatókönyv elismertetésén ügyködik, amikor a scenarista elismerésére kerülne a sor, nem tudja és nem kívánja elismerni azt a forgatókönyv szerzőjeként.



[abstract]

Film was fast becoming the dominant form of narrative discourse by the time of the establishment of the great European film studios in the 1940s. While many writers regarded film as undercutting other systems of narrative delivery, namely print, others discerned potential in the new industry for a form of authorship that possessed attributes of the prior, literary regime of writing. This piece considers the case made for literary authorship in and through film by the Hungarian film theorist and film scenarist, Bela Balazs. Balazs's bases his claim regarding the return of literature on the scenario. While the scenario is habitually defined as the verbal projection of a film, Balazs also locates its effects at the level of the photographic image, so that film is read as symptomatic of the language of the scenario. Tying developments in the conventions of film editing to the writing techniques of the scenarist, Balazs describes the authorship of the scenarist as both palpable and yet non-visible, which this piece argues explains the obscurity into which historic „film authors” have fallen, including Balazs himself. Although Balazs makes every effort to recognize the scenario, when it comes to acknowledging the scenarist, there is a distinct inability and unwillingness to designate them as the scenario's author.

Balázs Béla számolatlan mennyiségű szöveget írt, amelyek többségéért kevés vagy semmilyen elismerést nem kapott.¹ Az *Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium* című szövegét ugyanakkor nem azért közöljük újra, hogy megpróbáljuk kitölteni a filmelmélet korai és termékeny szerzője életművének üresen maradt helyeit, inkább arra az ellentmondásra szeretnénk felhívni a figyelmet, amely Balázs és mások forgatókönyvírói munkáját jellemezte.

Balázs szövegében a filmszcenárium összevethetővé válik az irodalmi írás más, konvencionálisabb formáival, és a shakespeare-i drámával, valamint a modern regénnyel válik egyenragúvá. Balázs nem tévedett abban, hogy rámutatott: a modern közép- és kelet-európai polgárok számára a film újszerű értelmezést nyert. Míg a polgárság a kora újkortól kezdődően könyvekkel csillapította fikció iránti vágyát, a húszas évekre már nem volt egyértelmű, hogy ezt a vágyat kizárólag a nyomtatott termékek elégítik ki. Mint Balázs és mások is felfigyeltek rá, a film a narratív diskurzus egyik – ha nem éppen a legfontosabb – formájává vált.



Ismeretlen fényképész: *Balázs Béla felolvas*, 1940-es évek. 11,8 x 16,5 cm. PIM. Eredeti fényképanyag, leltári szám: F.6032. Köszönettel a Petőfi Irodalmi Múzeumnak.

1 Köszönettel tartozom Geréb Anna nagylelkűségéért, hogy megosztotta velem az *Új Hangban* megjelent eredeti cikket. Balázs cikke rövidített változatban is megjelent: *Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium*. In Balázs Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest Kossuth Könyvkiadó, 1968. 227-247. Újraközölve: Apertúra, 2020. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/balazs-uj-irodalmi-mufaj-a-filmszcenarium/> A cikkben szereplő anyag részben egy Balázs Béla munkásságához kapcsolódó doktori értekezéshez készült kutatásból származik. (Polonyi, Eszter: *Ghost Writer: Béla Balázs's Hauntology of Film*. Doktori disszertáció. Columbia University, New York, 2017).

Balázs kortársai, Szergej Tretyjakov, Walter Benjamin és Bertold Brecht egyaránt csodálattal figyelték a film térnyerését, bár nem egyformán lelkesedtek azért a gondolatért, hogy a filmre hagyományozódik át a világirodalmi és a színházi örökség. A német közönséghez szólva, jövőbe tekintő lelkesedéssel Tretyjakov 1931-ben azt szerette volna tudni, lehet-e egyáltalán értelme újra kiadni az orosz klasszikusokat, amikor az általuk használt szavak a modern korban elévült életmódokra vonatkoznak.² Benjamin ennél is tovább ment, amikor az irodalmat úgy állította be, mint gyakorlatilag elavult formát. A filmkészítő Abel Gance 1927-ből való szavait idézi: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven filmre kerül ... Az összes legenda, mitológia, az összes mítosz, minden vallásalapító, sőt minden vallás ... arra vár, hogy a reflektorfényben föltámadjon, és a hősök ott tolonganak a kapuknál.”³ Benjamin értelmezésében a film felemelkedése az irodalom materiális múltjának „átfogó likvidálásán” keresztül történt meg.

A film látványos felemelkedésének ilyesfajta megfogalmazása nem csupán az irodalom hanyatlásaként merült fel. A két médium, a film és az irodalom versengési viszonyát árnyalta, hogy a két világháború közötti időszakban az irodalmi hagyományt átvette és kisajátította a film. Az irodalmi és színházi művek egyrészt hatalmas forrásanyagot biztosítottak a filmes adaptációk számára. Másrészt a film is szerzői tevékenységek forrásává vált; egyes nézők szerzők lettek, így maguk is hozzájárultak a filmipar gyors növekedéséhez. A korai filmproducerek gyakran fordultak ötletekért a közönséghez, és egészen új szerzői közösségeket ösztönöztek az írásra, mint például a nőket, az amatőröket és a munkásokat.⁴ Tretyjakov ugyan gúnyolódva említi azokat az idegeneket, akik a szocialista szovjet faluba látogatva Dosztojevszkij nyomait kutatták, Balázs szövegében ugyanakkor azt találjuk, hogy ugyanezek a falusiak esetleg a történetmesélés új gépezetét keresve bújták Dosztojevszkij könyveit.⁵ Az új médium által kiváltott meglepetést nem az okozta, hogy az irodalom vereséget szenvedett, sokkal inkább az, hogy bár a film látszólag megsemmisítette a könyv kultúráját, változatlanul irodalmat termelt. Balázs kiállása a forgatókönyvíró mellett ebben a kontextusban értendő, amelyben az irodalom egy korábbi (vagy eljövendő) kor meglepő maradványa vagy emléke, és a vele való találkozás megdöbbentő, mert váratlan. A filmet irodalminak tekinteni annyit jelentett, mint beismerni a filmkészítéshez kapcsolódó nyelv válságát. Balázs szövegének egy másik releváns kontextusa a szerző életrajza. A szöveg az *Új Hangban*, a moszkvai magyar nyelvű havilapban jelent meg, melyet a szovjet emigráció magyar írói jegyeztek, akik közül sokan ismerték Balázs munkáit és pályáját.⁶ Balázs, aki a harmincas évek elejétől a Szovjetunióban élt, a film és a filmnyelv

2 Tretyjakov, Szergej: The Writer and the Socialist Village. *October*, 118 (2006): 63–70.

3 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea és Mélyi József. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Lásd még Benjamin történetmondásról szóló munkáját: Benjamin, Walter: A mesemondó. In *uő: Kommentár és profécia*. Budapest, Magvető, 1969. 94–127.

4 A filmiparban tevékenykedő női szerzők megjelenéséről szóló bőséges szakirodalom egyik példája: Francke, Lizzie: *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood*. London, British Film Institute, 1994; Liepa, Torey: Entertaining the public option: The popular film writing movement and the emergence of writing for the American Silent Cinema. In *Analysing the Screenplay*. Szerk. Jill Neldes. London – New York, Routledge, 2011. 5–23. Balázs egyik kortársáról és riválisáról, Thea von Harbou-ról lásd a következő írást: Keiner, Reinhold: *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*. Hildesheim, Zürich, 1984. Arról, hogy a korai filmgyártásban az amatőr írók voltak túlsúlyban, lásd: An Uneven Marketplace of Ideas: Amateur Screenwriting, the Library of Congress and the Struggle.” *Journal of Screenwriting*, 2 (2): 179–93.

5 Balázs ugyanakkor belátja, hogy a Dosztojevszkij műveinek adaptációi sorozatosan megbuktak. Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Palatinus, 2005. 25.

6 A munkatársak közé tartozott Bölöni György újságíró, Fábry Zoltán író és Balázs egykori közeli munkatársa, Lukács György irodalomtudós és elméletíró. *Új Hang*. In *Új Magyar Irodalmi Lexikon III. (P–Zs)*. Szerk. Péter

művészi formaként való értelmezésével foglalkozó tanulmányaival szerzett magának hírnevet. Ilyen témájú könyv csak igen kevés létezett akkor, amikor Balázs művei megjelentek.⁷ Míg a Szovjetunióban a film „filozófusaként” volt ismert, honfitársai gyakorló íróként is számontartották – íróként már emigrációja előtt debütált. Annak ellenére, hogy írói munkásságát német és orosz olvasói körében meglehetősen kevés érdeklődés kísérte, Balázs nem hagyott fel az írással. Művei között találunk novellákat, verseket, zenei kabarék librettóit, tánc-, báb és árnyjátékokat és – ami jelen kontextusban a legjelentősebb – forgatókönyveket.⁸ Az *Új Hang* olvasói emlékezetében Balázs irodalmi művek szerzőjeként is élhetett. Ez ugyanakkor nem ad magyarázatot arra, hogy egy olyan szövegben, amely éppen a forgatókönyvírás történetéről és elméletéről szól, semmi nem utal arra, hogy a szerző maga is dolgozott forgatókönyvíróként.⁹ Mire ugyanis ez a szöveg megjelent, Balázs mögött már több mint tizenöt év forgatókönyvírói tapasztalat állt. Balázs többek között a forgatókönyveken keresztül került kapcsolatba a filmiparral.¹⁰ Szakmai körökben szerzett hírneve, úgy tűnik, elegendő volt ahhoz, hogy bekerüljön a weimari filmipar kis, közepes, esetenként pedig nagy léptékű produkcióiba. Nem látható ugyanakkor nyoma annak, hogy Balázs nyíltan vagy részleteiben tárgyalná forgatókönyvírói tevékenységét. Több tucat forgatókönyve elkerülte a kortárs elméletírók figyelmét, később pedig a történészekét, akik gyakran ugyancsak a filmnyelv balázsi értelmezésére összpontosítottak.

Első pillantásra úgy tűnhet, Balázs önös érdekeit tartja szem előtt, amikor a filmszcenárium irodalmi műként való elfogadása mellett érvel. A forgatókönyvíró helyzetének orvoslása végeredményben saját malmára hajthatta a vizet, akár említette saját vonatkozó tevékenységét, akár nem. Nehezen lehetett nagyobb dicsőséget elképzelni a forgatókönyvíróknak annál, hogy műveiket nyomtatásban lássák viszont, hagyományos irodalmi művek mellett, ahogyan Balázs szerint ez meg is fog történni.¹¹ Nem kívánom vitatni azt az elképzelést, amely szerint Balázs személyes frusztrációiból kifolyólag védelmezte a forgatókönyv irodalmi státuszát; Balázs sértett önérzetét inkább a láthatatlanság egyfajta esettanulmányának tekintem, amely szerinte a legtöbb forgatókönyvírot érdemeitől függetlenül sújtja. Annak ellenére ugyanis, hogy Balázs minden erőfeszítést megtesz a filmszcenárium elismertetése érdekében, amikor a scenarista elismerésére kerülne a sor, sajátos módon képtelen és nem hajlandó a forgatókönyv szerzőjeként megnevezni azt. A *szerzőség* felmagasztalása és ezzel párhuzamosan a *szerző* háttérbe

László. Budapest, Akadémiai Kiadó. 1994. 2154

7 Balázs Béla: *Der Sichtbare Mensch Oder Die Kultur Des Films*. Wien-Leipzig, Deutsch-Osterreichischer Verlag, 1924; *Der Geist Des Films*. Halle (Saale), Verlag Wilhelm Knapp, 1930. Noha Balázs nyilvánvalóan nem elsőként írt filmesztétikai tárgyú elméleti szövegeket, könyvei abba a korpuszba tartoznak, amely több évtizeddel megelőzi a médium „első generációjának” hatvanas és a hetvenes években született kritikai munkáit. Balázs filmelméletben elfoglalt helyéről lásd: Elsaesser, Thomas, – Malte Hagener: *Cinema as Mirror and Face*. In uők: *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York, Routledge, 2010. 55–81.; Hake, Sabine: *Toward a Philosophy of Film* és Béla Balázs. In uő: *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany 1907-1933*. Lincoln, University of Nebraska Press., vagy Balázs filmes munkáinak helyét a munkásságán belül: Loewy, Hanno: *Béla Balázs: Märchen, Ritual Und Film*. Berlin, Vorwerk 8, 2010.

8 Alapos archív kutatómunkát végeztek életrajzírói Hanno Loewy és Jozsef Zsuffa. Lásd Zsuffa, Jozsef: *Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California, 1987.

9 Szövegének későbbi változatai, például utolsó könyvében a *Der Film*-ben, amelyet más olvasóközönségnek írt, ugyancsak elhallgatják ezt. Balázs, Béla: *Der Film: Werden Und Wesen Einer Neuen Kunst*. Szerk. Alexander Sacher-Masoch. Wien, Globus-Verlag, 1949.

10 Balázs, Béla: *Napló 1914-22*. Szerk. Fábri Anna. Budapest, Magvető, 1982.

11 Öt év múlva a szövegnek a *Der Filmbeli* változatában Balázs megjegyzi, hogy a forgatókönyvek kiadásának ötlete nem talált visszhangra, ahogyan korábban remélte.

szorítása más magyarázatot kíván, mégpedig a fent említett jelenség figyelembevételét, amely szerint az irodalom a film árnyékába kerül.



A kék fény (Das blaue Licht. Leni Riefenstahl, 1932): Balázs forgatókönyvírói közreműködését csak a 2. világháború utáni kópiákon tüntették fel.

A korai forgatókönyvíró tragikus figura, abban az értelemben, hogy a film és az irodalom közti versengés áldozata. Első pillantásra nem egyértelmű, hogy a forgatókönyvíró mely médiumnak, a filmnek vagy az irodalomnak tartozik-e hűséggel. Az irodalmi forma és a filmes tartalom közötti oszcilláció különösen nyilvánvaló Balázs szövegében, amelyben felváltva érvel két dolog mellett: míg a forgatókönyvíró a filmkészítés logikáját alkalmazza, a film gyökerei éppen ebben az írásformában keresendők. A forgatókönyvíró feladata, mint Balázs írja, az, hogy vizuálisan gondolkozzon. A scenarista munkája, hogy a filmet verbális formába önti, viszont ez a médium a folyamatban csupán ideiglenes szerepet tölt be, a film egy előzetes változatának vagy modelljének szerepét, amely alkalmasint vásznon jelenik meg. A film végső formája tehát fotografikus. A forgatókönyvíró azonban nem tud olyan mondatokat írni, amelyek lefordíthatóak a fotográfiára. Balázs korán felismerte, hogy a verbális nyelv konvenciói nem feleltethetők meg a fotografikus, mozgó kép jellemzőinek. A film képeit „nem lehet ragozni” – írta a húszas években –, filmnézéskor a filmkép érzékelése folyamatos, a fotografikus kép ellenszegül a verbális konstrukciókra való fordításnak.¹²

Balázs a filmet újra és újra felületinek és laposnak írja le. A film laposságát érthetjük úgy, mint az értelmezési rendszerek szemiotikai áthatolhatatlanságát vagy összeegyeztethetőségének

¹² A forgatókönyvíró nézőpontját erősen tükröző passzusban Balázs így vélekedik a beállítások közötti kapcsolatról: „A képvezetés első problémája, hogy a képeket nem lehet ragozni. Leírhatjuk ezt: »a hős hazament, s amint belép otthonába...« A képnek azonban csak jelen ideje van, a film csak azt tudja nekünk megmutatni, amint a hős éppen *megy*. Vagy semmit. Az a kérdés tehát: mit lehet, mit kell elhagyni?” Balázs: *A látható ember*, 69.

lehetetlenségét, amennyiben a forgatókönyvírás felől közelítünk. A korai forgatókönyvíró a mechanikusan előállított formanélküliséggel szembesül, így a kép teoretikusává válik, s Roland Barthes-tal, a fotó későbbi elemzőjével egybehangzóan állíthatja, hogy a fotó inkább megmutatja, mintsem elmeséli a világot.¹³ Mivel az ábrázolt mindenki számára látható (denotáció), a fénykép esetében nincs szükség semmilyen mechanizmusra vagy „kódra” a megfejtéshez (konnotáció). A forgatókönyvíró célja nem pusztán a fotografált mozgókép „kód nélküli üzenet” jellegének, mint a valóság reprodukált szeletének meghaladása volt; egyben azt a minimális feltételt is jelentette, amely működő gyakorlathoz és hivatáshoz juttatta a szakmát. Amennyiben a forgatókönyvíró képtelen a képet szimbolikus, konnotatív intenciókkal felruházni, a film nem képes a forgatókönyvíró előírásait teljesíteni. Filmkészítő cégek az első két évtizedben forgatókönyvek tízezreit gyűjtötték össze, amelyekből soha nem készült film, ez pedig arra enged következtetni, hogy nem létezett a fotografikus jellemzőkhöz igazított módszer, de még az a tudatosság sem, hogy a forgatókönyvíró feladata kiterjedhet a verbálison túlra.¹⁴ Más szóval, az a forgatókönyvíró, akit Balázs jellemez, nem annyira a narratíva vagy a cselekmény ötletét szolgáltatva, inkább azonosította, majd tudatosan kihasználta azokat a jellemzőket, amelyek a jelentésteremtés filmes és irodalmi módját megkülönböztették.

Amennyiben a forgatókönyvírónak a szavakat fotografikus módon kell létrehozni, feladata nem csak nehéznek, de lehetetlennek is tűnik. Balázs meglepődve konstatálja, hogy a (néma) filmben a film előtti írott szöveg, a dialógusok eltűnnek, amikor a forgatás közben a színészek halandzsaszövegeket improvizálnak.¹⁵ A hangosfilm korszakában azonban a gond kifejezetten a forgatókönyvíró helyzetéből fakad. A szcenaristának el kell fogadnia, hogy a filmkép és a verbális szöveg között nem létezik fordítás, még akkor sem, amikor a hangosfilm megjelenésével a forgatókönyv szövege szó szerint rögzíthető. „A filmkép csakis kép. Ugyanezért nem bír ki a szcenárium hosszú dialógusokat vagy monológokat. Mert [...] olyankor belső történésnek kell látszódnia. [...] Ahhoz pedig, hogy külsőleg is láthatóvá legyen, a dialógusnak új képbe kell áttevődnie.”¹⁶ Balázs számára a forgatókönyv fotografikus jellege nem meghaladható, akkor is ez marad a jelentésteremtés elsődleges formája, amikor más jelrendszerek is lehetővé válnak. Annak megértéséhez, hogy a forgatókönyvíró hogyan válhat fotografikus formák szerzőjévé, Balázs visszavezeti a legkorábbi formákhoz az olvasóit. Azt írja, hogy az (amerikai) némafilmes forgatókönyv – bár még irodalmilag fejletlen – nem verbálisan, vagyis szöveggént, hanem képekben, montázsként gondolkodott, azaz a „közelfelvételekbe szétrakott jeleneteket a montázs rakta újra össze mozgó mozaik egymásutánjába.”¹⁷ A forgatókönyvíró nem a képek tartalmát jegyzi le, ami a fotográfia empirikus tartozéka, hanem azt a szekvenciát, amelybe az adott képek rendeződtek, hogy így megtörténjen a módosítás vagy „ragozás” a képek egymáshoz

13 Roland Barthes: The Photographic Message. In uő: *Image, Music, Text*. Szerk. és ford. Stephen Heath. New York, Hill, 1977. 15-31.

14 A szerzőség ekkor még nemigen jelent mást, mint a film narratívájára vonatkozó szerzői jognak és az újrafelhasználás megakadályozásának megszerzését. A filmipar megjelenése előtti forgatókönyvekről szóló szakirodalom tekintetében lásd: Decherney, Peter: Copyright Dupes: Piracy and New Media in Edison v. Lubin (1903). *Film History*, 19. 2 (2007): 109–24.; Gaines, Jane M.: Early Cinema's Heyday of Copying. *Cultural Studies*, 20. 2–3. (2006): 227–44.; Azlant, Edward: Screenwriting the Early Silent Film: Forgotten Pioneers. *Film History*, 9.3 (1997): 228–56.

15 Balázs: *A látható ember*, 22.

16 Balázs: Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium. I. h.

17 Balázs: Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium. I. h.

való viszonyában. Az általa írt szöveg nem a fotográfiákra vonatkozik, hanem a fényképek tervezésére, kezelésére, elrendezésére, sorrendjére és rögzítésére, tehát azon cselekvések sorára, amelyeknek a fotográfiát alávetik. A forgatókönyvíró szavainak meg kell maradnia egyfajta „meta-” értelmezési vagy cselekvési szinten, csak így járulhat hozzá verbálisan a filmkészítéshez. A scenarista így nem kevesebbel szembesült, mint a nyelv válságával. A film nem csupán megfosztotta a szerzőt egy használható szókincstől, de mesterségbeli tudását a lejegyzésnek egy teljesen más rendszerébe helyezte át.

A válság, amelybe a nyelv a film révén kerül, legnyilvánvalóbban a forgatókönyv formájának változásában mutatkozik meg. Meglepő, hogy igen sok régi forgatókönyv található az archívumokban, tekintetbe véve a dokumentum elsődleges, logisztikai szerepének efemer természetét. A fennmaradt példányok figyelemre méltó, drámai fejlődést mutatnak az idők során. A forgatókönyv történetírói, például Steven Price, Stephen Maras, Juergen Kaesten gyakran a változó formátumuk felől közelítik ezeket a dokumentumokat, és a forgatókönyveket jellemzően típusokba sorolják.¹⁸ Egy ilyen feldolgozásban a szöveg elrendezésének változásaiban nagyszerűen kidomborodik a film és az irodalom közötti dinamika. Noha a változás különböző időkben történik különböző helyeken – az Egyesült Államokban a forgatókönyv érett formái a tízes években jelennek meg, míg Európában csak a húszas években –, a forgatókönyvek változása a diskurzus szintjén nagyobb ívű fejleményekre utal. A húszas és harmincas évek során fokozatos elmozdulás figyelhető meg a forgatókönyv formájában az irodalmi elbeszélés jellemzőitől – ahol a szövegek a bal margótól a jobb margóig folyamatos bekezdésekbe vannak rendezve (szinopszis) – egy fragmentált szöveg felé, amelyet írásjelek sora, különféle betűtípusok és tördelési rendszerek használata jellemez (technikai forgatókönyv). Ebben a változásban érzékelhető a nyomás, amelyet a filmgyártás apparátusa gyakorolt a forgatókönyvre – az az apparátus, amelybe közben maga a forgatókönyv is próbált beilleszkedni. A negyvenes évekkel kezdődően, kissé váratlanul, a forgatókönyvek újra prózai formában kezdenek megjelenni (treatment), ami a dinamika megfordulására utal: itt a filmes diskurzus veszi fel az irodalom jegyeit a szerzőiség megjelenésével.¹⁹ Nagyjából ennél az utolsó váltásnál, egy olyan írásrendszer megjelenésének időszakában készül Balázs forgatókönyvről írt tanulmánya, amely formailag az irodalmi prózára hasonlít.

Balázs pályája azt az időszakot ölelte fel, amelyben a forgatókönyv a gyártás integráns részévé vált. Már a filmipar kezdetétől fogva léteztek ugyan filmek elkészítését segítő, írott ötletek, Európában viszont csak Balázs generációjának idején kezdődött el a forgatókönyvek gazdaságos és hatékony előállítás. A filmgyártás ipari módjának kialakulása egybeesett Balázs és más forgatókönyvírók abbéli próbálkozásaival, hogy a fotografikus mozgóképnek

18 Price, Steven: *A History of the Screenplay*. London – New York, Palgrave Macmillan, 2013.; Maras, Steven: In Search of „Screenplay”: Terminological Traces in the Library of Congress Catalog of Copyright Entries: Cumulative Series, 1912-20.” *Film History*, 21.4 (2009): 346–58.; Kasten, Juergen: *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*. Wien, Hora, 1990.

19 A prózai forma visszatérését Steven Price a korai 1940-es évekre datálja, bár annak térnyerése az avantgárd francia újhullám és az olasz neorealista filmkészítőkkel a késői 40-es évekre tehető. Ahogyan a Balázs-szövegből is kitűnik, a treatment előtérbe kerülése egyrészt a forgatókönyv tekintélye által okozott fokozódó frusztrációból ered (szovjet kontextusban a technikai forgatókönyvet „acél” vagy „vas” forgatókönyvként emlegették, mint ami arra a vágyra utal, hogy ezen dokumentumon keresztül felügyelje a munkát és az erőforrásokat), másrészt annak a tudatosodása, hogy a forgatókönyv lehetővé teszi a kép szintjén a szerzőség üres pozícióját. Lásd Price: Introduction és European Screenwriting című fejezeteit. I. m. 1-21., 163-181.

megfelelő írásrendszert alkossanak meg. A húszas évek végén, harmincas évek elején a nagy stúdiók megjelenésével az írók iránti kereslet is jelentősen növekedett; a német és szovjet sajtó egyenesen a filmírók hiányaként vagy „forgatókönyv-válságként” jellemezte a helyzetet.²⁰ Mire tehát Balázs megírta szövegét, már nem volt kétséges, hogy a forgatókönyvíró a filmgyártásban fontos szerepet tölt be. Szergej Eisenstein úgy fogalmazott, hogy forgatókönyv nélkül olyan filmet rendezni, mintha üzemanyag nélkül vezetnénk egy repülőt.²¹ A forgatókönyv volt a térkép, amely alapján a képeket megtervezték, költségvetést készítettek, és leforgatták a filmet – különösen a technikai forgatókönyv, mely olyan technikai részleteket fejtett ki, amelyek révén a munkamegosztás, a szakosodás és az irányítás nélkülözhetetlen eszközévé vált. Balázs a forgatókönyvírónak az ipari termelésbe való beemelését veszi alapul, amikor azt a merész kijelentést teszi, hogy a „film történetét” ezáltal „meghatározza” az irodalom.²² A film papíralapú változatának létrehozásával a forgatókönyv az elemzés, a visszacsatolás és az áttekinthetőség mechanizmusával látta el a filmkészítést; mindezt azért volt szükség, hogy a filmkép szintjén létrejöjjön a folyamatosság és a belemerülés, a jelentés transzparenciája és közvetlensége – olyan jellemzők, amelyeket a történészek az intézményesített reprezentációs módhoz társítanak.²³ Akár a technikai forgatókönyv segítette az ipart, akár az ipar hozta létre a technikai forgatókönyvet, a nagy európai stúdiók az 1940-es években történő terjeszkedése idejére a nyelv válsága megoldódott, és a történetmesélés az új álomgyárban helyreállt.



Valahol Európában (Radványi Géza, 1948): Balázs forgatókönyvírói közreműködését Szekfü András megkérdőjelezte a rendezővel készült interjú alapján.

20 Kasten, Juergen: *Film Schreiben*. Belodubrovskaya, Maria: Screenwriting. Lack of Professionalization and the Literary Scenario. In uő: *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*. Ithaca, Cornell University Press, 2017. 130–64.

21 Szergej Eisenstein: Po mestam! *Kino*, 1933. március 10. 3. Idézi Belodubrovskaya: i. m. 142.

22 „Ma a filmművészet, eddig volt, önálló története [...] megszűnt. Megkezdődött az irodalmi műfaj, a szcenárium története, mely a filmművészet ezentúli történetét meghatározza.” Balázs: Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium, i. h.]

23 Burch, Noel: Primitivism and the Avant-Gardes. A Dialectical Approach. In uő: *In and Out of Synch: The Awakening of a Cine-Dreamer*. Scholar, 1991. 157–86.

Mindez azonban nem magyarázza meg azt a homályt, amely a történelem során a forgatókönyvíró alakját elfedte. Balázsnak esetleg igaza volt abban, hogy az irodalom győzelmét hirdette a forgatókönyv hatásain keresztül, ettől ugyanakkor mit sem javult forgatókönyvírói helyzete. Úgy gondolom, hogy Balázs nem csupán tudatában volt ennek a paradoxonnak, hanem részben ez is vonzotta a forgatókönyvíráshoz. Erre utalnak a *Csapajev* (Чапаяев. Szergej és Georgij Vasziljev, 1934) című filmre vonatkozó szövegvégi megjegyzései, amelyekben az irodalmi forgatókönyv példáját taglalja. Balázs szerint a „szcenárium formája” 1. alapvetően vizuális, és 2. „sok, rövid jelenetből van felépítve”.²⁴ Mint fentebb említettem, Balázs csupán a film szerkesztését tekintette a scenarista számára alkalmas nyelvenszernek. Ezzel a véleményével korántsem volt egyedül, ugyanis a beállítások kapcsolódása, szegmentálása – különösen a montázs formájában – megalapozta a film és a fotográfia nyelvvel kapcsolatos elméleteket. Eisensteintől Friedrich Kittlerig mindenki úgy vélekedik, hogy a vizuális médiában vágás nélkül nincs jelentés, értelem vagy forma. Miközben Balázs kezdeményező módon a beállítások közötti viszony megteremtését a forgatókönyvíró tevékenységként könyveli el, ezzel ugyanakkor lehetetlenné teszi azt az elismerést, amelyre nagyon is vágyik. Hiszen ki az, aki végül végrehajtja a szellemi munkát, amelyre szükség van, hogy létrejöjjön a kapcsolódás két egymással nem összefüggő beállítás között? Vajon nem a néző? Balázs mintha ködösítene a scenarista kilétével kapcsolatban az egyetlen általa helyesnek vélt *Csapajev* példánál. Ahelyett, hogy a film forgatókönyvíróját nevének megadásával elismerné, Balázs a filmrészletet a néző pozíciójából elemzi. Amennyiben a scenárium nyelve olyan műveletekre utal, amelyek a filmképeket összefűzik, a scenarista munkáját, az írást végső soron a néző végzi el, legalábbis ő rekonstruálja. Ráadásul a filmkép optikai elemzése, amelyről szó van, túl gyorsan történik a néző számára ahhoz, hogy saját szerzőségének működését megfigyelhesse. Amennyiben a forgatókönyvíró munkájának nyomát a szerkesztésben kell keresnünk, úgy pontosan annak a szemnek korlátaival kel versenyre a forgatókönyvíró, amelyet a film kihasznál. A vágásokat meghatározó döntéseket tudatalatti, szomatikus szinten észleljük, még akkor is, ha a néző által kialakított jelentés szempontjából alapvetőek. A scenarista munkája egyszerre tapintható és láthatatlan. Ebben az értelemben a forgatókönyvíró saját sikerének áldozata.

Fordította Matuska Ágnes

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

Bibliográfia

Azlant, Edward: Screenwriting the Early Silent Film: Forgotten Pioneers. *Film History*, 9.3 (1997): 228–56.

Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Palatinus, 2005.

Balázs Béla: *Der Geist Des Films*. Halle (Saale), Verlag Wilhelm Knapp, 1930.

Balázs Béla: *Der Sichtbare Mensch Oder Die Kultur Des Films*. Wien-Leipzig, Deutsch-Osterreichischer Verlag, 1924.

Balázs Béla: *Napló 1914-22*. Szerk. Fábri Anna. Budapest, Magvető, 1982.

Balázs Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest Kossuth Könyvkiadó, 1968. 227-247.

Újraközölve: *Apertúra*, 2010. tél. URL:

Balázs, Béla: *Der Film: Werden Und Wesen Einer Neuen Kunst*. Szerk. Alexander Sacher-Masoch. Wien, Globus-Verlag, 1949.

Barthes, Roland: The Photographic Message. In uő: *Image, Music, Text*. Szerk. és ford. Stephen Heath. New York, Hill, 1977. 15-31.

24 Balázs: Új irodalmi műfaj: a filmscenárium, i.h.

Belodubrovskaya, Maria: Screenwriting. Lack of Professionalization and the Literary Scenario. In uő: *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*. Ithaca, Cornell University Press, 2017. 130–64.

Benjamin, Walter: A mesemondó. In uő: *Kommentár és profécia*. Budapest, Magvető, 1969. 94-127.

Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea és Mélyi József. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

Burch, Noel: Primitivism and the Avant-Gardes. A Dialectical Approach. In uő: *In and Out of Synch: The Awakening of a Cine-Dreamer*. Scolar, 1991. 157–86.

Decherney, Peter: Copyright Dupes: Piracy and New Media in Edison v. Lubin (1903). *Film History*, 19. 2 (2007): 109–24.

Elsaesser, Thomas – Malte Hagener: Cinema as Mirror and Face. In uők: *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York, Routledge, 2010. 55–81.

Francke, Lizzie: *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood*. London, British Film Institute, 1994.

Gaines, Jane M.: Early Cinema's Heyday of Copying. *Cultural Studies*, 20. 2–3. (2006): 227–44.

Hake, Sabine: Toward a Philosophy of Film és Béla Balázs. In uő: *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany 1907-1933*. Lincoln, University of Nebraska Press., 1993

Kasten, Juergen: *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*. Wien, Hora, 1990.

Keiner, Reinhold: *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*. Hildesheim, Zürich, 1984.

Liepa, Torey: An Uneven Marketplace of Ideas: Amateur Screenwriting, the Library of Congress and the Struggle. *Journal of Screenwriting*, 2 (2): 179–93.

Liepa, Torey: Entertaining the public option: The popular film writing movement and the emergence of writing for the American Silent Cinema. In *Analysing the Screenplay*. Szerk. Jill Nelmes. London – New York, Routledge, 2011. 5-23.

Loewy, Hanno: *Béla Balázs: Maerchen, Ritual Und Film*. Berlin, Vorwerk 8, 2010.

Maras, Steven: In Search of „Screenplay”: Terminological Traces in the Library of Congress Catalog of Copyright Entries: Cumulative Series, 1912-20.” *Film History*, 21.4 (2009): 346–58.

Polónyi, Eszter: *Ghost Writer: Béla Balázs's Hauntology of Film*. Doktori disszertáció. Columbia University, New York, 2017.

Price, Steven: *A History of the Screenplay*. London – New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Tretyjakov, Szergej: The Writer and the Socialist Village. *October*, 118 (2006): 63–70.

Zsuffa, Jozsef: *Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California, 1987.