

FÖLDES GYÖRGYI

MIHEZ KEZDHESETT BALÁZS BÉLA AZ AVANTGÁRD FILMMŰVÉSZETTEL?

A látható ember, A film szelleme

Amikor az 1990-es évek második felében azzal foglalkoztam, hogy doktori disszertációtémát kerestem a magam számára (a címe végül ez lett: „*Hadüzenet minden impresszionizmusnak...*”. *A Vasárnapi Kör és az 1910-es évek magyar avantgárdjának impresszionizmusellenessége*),¹ az egyik meghatározó, a témához inspiráló könyv a számomra Angyalosi Gergely remek kötete volt: *A lélek lehetőségei. Líra és szubjektumelmélet összefüggései a század eleji Magyarországon*.² Ebben a könyvben Lukács és Füst Milán mellett Balázs Béla az egyik főszereplő, pontosabban közöttük is talán a fő-főszereplő – akit a moziplakátokon a legnagyobb, kiemelt figuraként mutatnának. Csakhogy az Angyalosi Gergely tárgyalt korszakban hősünk különösebben még nem mutatott kiemelkedő érdeklődést a film iránt, holott amúgy sok területen, műfajban mozgott (líra, mese, dráma), s legalább ennyire foglalkoztatták az ezen műfajokhoz kapcsolódó esztétikai megfontolások is. *A lélek lehetőségeiben* a fókuszba (reflektorfénybe?) kerülő Balázs-szöveg *A lírai érzékenységről* című, nagy terjedelmű tanulmány,³ de oly módon, hogy Angyalosi Gergely az egész életmű-szakaszt megmozgatja interpretációs érvelése alátámasztására.

Tehát most úgy döntöttem, Balázs Bélát választom én is hősömül, méghozzá munkásságának azon (csak kicsit későbbi) részéről, az életmű-korpusz azon halmazáról fogok beszélni, amelyről akkor, a disszertáció írásakor nem esett szó: nevezetesen két leghíresebb, eredetileg németül írott filmesztétikai könyvéről, *A látható emberről* (1924), illetve *A film*

¹ Földes Györgyi: *Hadüzenet minden impresszionizmusnak...*. *A Vasárnapi Kör és az 1910-es évek magyar avantgárdjának impresszionizmusellenessége*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2006.

² Angyalosi Gergely: *A lélek lehetőségei. Líra és szubjektumelmélet összefüggései a század eleji Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1986. Angyalosi Gergely egy másik tanulmánya ugyancsak segítségemre volt a disszertáció megírásában: *Van-e kétféle szabadság? Kassák és Lukács György viszonya*. In: Angyalosi Gergely: *A költő hét bordája*. Debrecen, Latin Betűk, 1996. 268–285.

³ Balázs Béla: *A lírai érzékenységről*. In: Uő.: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Szerkesztette K. Nagy Magda. Budapest, Kossuth, 1968. 123–170.

szelleméről (1930).⁴ Hozzáteszem: valóban nincs nagy időbeli eltolódás a két időszak között, hiszen *A lírai érzékenységről* nyomtatásban – rövidített változatban – csak 1923-ban jelent meg,⁵ igaz, az ősverzióját Balázs 1917-ben adta elő a Szellemi Tudományok Szabadiskolájában. A publikáció időpontja azt jelenti, hogy Balázs még a 20-as évek elején is vállalta korábbi nézeteit, ezért azok szinte egyszerre váltak szélesebb körben elérhetővé filmről való gondolkodásával.

Jelen tanulmányban megpróbálom majd összekötni a fenti könyvet, azaz Angyalosi Gergely vonatkozó munkáját, a részben ennek ihletésére írt saját doktori dolgozatomat, illetve a filmmel foglalkozó két kötetet. Így tehát arra keresek választ, hogy mi változott meg s mi nem Balázs szemléletében, amiért egyrészt érdeklődési területét illetően elég radikálisan médiumot váltott, másrészt kiadott két olyan könyvet, amelyek ugyan a filmről mint olyanról általában szólnak, de valahogy oly módon, hogy az egész tárgyalás mindkétszer az avantgárdba fut bele: *A látható emberben* az expresszionizmusba, *A film szellemében* az absztrakt kísérletekbe és a szürrealizmusba.

Balázs és az avantgárd viszonya

De előbb nézzük meg a kontextust, vázoljuk fel az előzményeket! Egyrészt, Balázs – mint köztudott – sokáig egy olyan társaság, a Vasárnapi Kör fontos tagja volt, amelyet a kezdetektől fogva összetartott metafizikai (olykor misztikus), abszolút értékekre való irányultságuk, az etikai alapokon álló s antipozitivist, antirelativist, antiimpresszionist, esztéticizmus ellenes kultúrakritikájuk. Az általuk keresett „lélekvalóság” feltárásához meglehetősen széles körben kerestek fogódzót: elsősorban a német idealista filozófiában, de merítettek a neokantiánus iskola értékfilozófiájának eredményeiből is, mint ahogy Kierkegaard etikai felfogása is hatott rájuk, valamint mindehhez járult még a középkori és a zsidó miszticizmus, a platonizmus és az újplatonizmus hatása. Kulcsfogalmaik közé

⁴ Az általam hivatkozott kiadás: Balázs Béla: *A látható ember avagy a filmkultúra – A film szelleme*. (*A film szellemének* II-VII. fejezetét Berkes Ildikó fordította.) Budapest, Palatinus, 2005.

⁵ A *Diogenes* című, Bécsben megjelenő magyar nyelvű folyóirat közölte folytatásokban az 1923. évi 10-20. számában.

tartozott a forma: Lukács szavai szerint „ami nem formában lett, nem formából és forma kegyelméből, az nincsen”,⁶ Balázs pedig így fogalmazott: „a forma a mű külön életének feltétele (...) symboluma a tartalomnak, mely az egészet jelenti.”⁷ Balázs egyik legteljesebb irodalomelméleti munkájában, *A lírai érzékenységről* című, már említett líratörténetében a központi probléma a szubjektum–objektum-viszony, a költői öntudat és a „felérezett természet” kapcsolata volt. Balázs állítása szerint valódi költői öntudat és vele valódi líra csak a modern, vallástalan kultúrában alakulhat ki, amikor a hazája vesztett lélek végképp izolálódik, distanciába kerül a külvilágtól, s létrejön a költészet három létfeltétele: a (metafizikai) magány, a vágy (a magány hangja) és a pillanat (amikor felvillanhat az, ami elveszett). Ehhez a vágyhoz kapcsolódik Balázs másik nagy témája, a dialógus szerepe is (akár a drámában, de a való életben is), amely épp ezt a magányt, a lélek elidegenedettséget szeretné áttörni, közelebb kerülni általa más lelkekhez, közösséget találni velük.

Másrészt vázlatosan bemutatnám Balázs és az avantgárd körök addig kissé ellentmondásos viszonyát (Angyalosi Gergely könyvében amúgy röviden erre is utalt). Balázs annak előtte nemigen tudott mit kezdeni az avantgárd kezdeményezésekkel, bár azok mindvégig foglalkoztatták. Elég korán kritikát írt az avantgádról, 1912-ben a *Nyugatban* számol be a futuristák párizsi kiállításáról, noha esztétikai elképzeléseiket nem osztotta. Hibásnak, sőt abszurdnak vélte például a szimultanista elgondolást, miszerint a mozgás több időpillanatát nem belülről, hanem külsődegesen akarják megragadni.⁸ Naplójából ugyanakkor megtudhatjuk, hogy 1915-ben Kassák kezdeti lapindítási, lapmenedzselési sikerei szintén hatást tettek rá, s bár határozatlannak, körvonalazatlannak látta elképzeléseket, felismerte antiimpresszionista, antirelativista szemléletük párhuzamosságát.⁹ Kicsivel később azonban kiábrándult belőlük, s ezt írta róluk: „futuristák, a »tett« emberei, világjavítók, a lélek életének jogosultságát tagadják”, csalódva, hogy nem osztják metafizikai világnézetét.¹⁰

⁶ Lukács György: *Tristan hajóján. Megjegyzések Balázs Béla verseiről*. Nyugat, 1916. II. 751–759. In: Uő.: *Ifjúkori művek 1902-1918*. Szerkesztette Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1977. 643–656.

⁷ Balázs Béla: *Halálesztétika*. Budapest, Deutsch Zsigmond és társa, é. n. 24.

⁸ Balázs Béla: *Futuristák*. Nyugat, 1912. I. 645–646.

⁹ Balázs Béla: *Napló II*. Budapest. Magvető, 1982. 113.

¹⁰ Balázs Béla: *Napló II*. 116. (Lásd még: Angyalosi: *Van-e kétféle szabadság?*...)

Ami az avantgárd poétikát illeti, azzal Balázs éppen a Gergely által tárgyalt munkában, *A lírai érzékenységről*-ben száll teoretikus módon szembe. Balázs ebben a szövegben a goethei költészetet állítja be mintaértékűnek, s az utána lévő líratörténeti fejleményeket már nem tudja elfogadni, s elutasítja az avantgárdot mint a költői öntudat általa vázolt fejlődésének végleges formáját. Az avantgárd költészet (ő alapvetően az expresszionistáról beszél) szerinte szakít az intimitással és a konkrét témákkal, vagyis egy ember életproblémái helyett az ember foglalkoztatja, természetábrázolása pedig intim tájkép helyett a kozmikus világrendszer képét adja; eszközeit tekintve viszont túllép az empirikus világ tárgyiasságán, ami a líra területén azt jelenti, hogy „az empirikus világ dolgai színekké és részletformákká atomizálódnak”. E látszólag két ellentétes tulajdonság, a kozmikusság és az atomizáltság rokon Balázs szerint, hiszen közös okra vezethetők vissza: a költői öntudat alakulástörténetének egy viszonylag új szakaszában az objektív valóság eltűnésére, azaz ennek következményeképp a szubjektivitás végső győzelmére és a teljes absztrakcióra. A kollektív individuumban és az absztrakcióban egyaránt szélsőséges individualizmust látni némileg logikátlanak tűnhet általánosságban, ám Balázs véleményének oka szokásos lélekközösség utáni vágya: márpedig ennek tényleges megvalósulását nem látja a kollektív individuumban. Ráadásul az absztrakt művészet egyenesen a közösség cáfolata szerinte, mert feladja közös megértésünknek az érzékelhető valósághoz kapcsolódó alapjait, s elveti a közvetítésre szolgáló nyelvet, magánnyelveket hoz létre, vagyis a valódi „dialógust” is ellehetetleníti ember és ember között.

Persze ez a fenntartás visszafelé is működik, az avantgardisták sem lelkesednek egyértelműen Balázs munkái iránt: noha kritikáik nem teljesen egybehangzók Balázs munkásságával kapcsolatban, azért talán mégis a negatív oldal felé billen el a mérleg. Távolsgártartásuk egyik fő oka, hogy Balázs első világháborús lelkesedése felháborítja őket, az ehhez kapcsolódó szolidaritás- és lélek-összekapcsolódási igényéről pedig az a véleményük, hogy emberiség nélkül való üres póz. Ha az egyes művekről szóló bírálatokat nézzük: míg N. M. (Náray Miklós) *A kékszakállú herceg váráról* szóló kritikájában a Ma lapjain (1918) elismerő hangon szól Balázs misztériumjátékáról,¹¹ György Mátyás Balázs lírájáról viszont szigorú bírálatot

¹¹ N/áray/ M/iklós/: *A kékszakállú herceg vára*. Ma, 1918. júl. 15. III. évf. 7. sz. 86.

fogalmaz meg (1917). Végkövetkeztetése: „Képzavaros stílusának hibája szerintünk az absztrakció (transzcendentalis!) látással párhuzamos absztrakciós kifejezések.”¹² Boross László 1918-as, Mába írott kettős recenziójában Balázs *Kalandok és figurák* című novelláskötetéről is értekezik, s e műben a szerző intencióit („az irodalmi élet fejlődését a lelki élet felől várni”) feltétlenül becsületesnek és az avantgárd törekvésekkel párhuzamosaknak ismeri fel, ám ezek megvalósulását már erősen megkérdőjelezi, mert nem vezet a „temperamentum aktivitásához”.¹³ Nem sokkal később a *Halálos fiatalság*ot idejétmúltnak ítéli, hiszen szerinte a főszereplő szélsőséges passzivitása, tettképtelensége vezet öngyilkossághoz.¹⁴

Közös fogalmak

Előrevetítve a párhuzamokat és különbségeket, általánosságban elmondhatjuk, Balázst a filmesztétikáiban nagyon mélyen hasonló dolgok, fogalmak, problémák foglalkoztatják, mint addigi pályafutása során: *lélek*, *dialógus*, *kommunikáció* (igaz, más s gyakorlatiasabb szemszögből, és másfajta konklúziókkal). A *magány* motívuma azonban mintha valóban kikerült volna érdeklődési köréből, ezt a továbbiakban nem tematizálta. Viszont már a Vasárnapi Kör *formaközpontúsága* is előkerül rögtön *A látható ember* előszavában, hiszen kiderül belőle, hogy az eddig oly elhanyagolt médium, a film most végre elméletet kaphat, márpedig Balázs az elméletalkotást mint védekezést a káosz ellen kifejezetten formaalkotásnak tartja: forma, hiszen a teória értelmet ad a dolgoknak, kiemeli őket a homályból, strukturálja őket (10).

A legnagyobb különbség látszólag – de csak látszólag – a metafizikairól a nem metafizikai gondolkodásra való áttérés, vagy legalábbis az előbbi aspektus negligálása az írásokban: egyszerűen a marxista fordulat mintha az került volna ki Balázs gondolkodásából, hogy valamely ab-

¹² György Mátyás: *Két verseskönyv. Balázs Béla: Tristan hajóján. (Kner 1916.) – Keleti Artúr: Angyali üdvözet. (Grill 1916.)*. Ma, 1917. febr. 15. II. évf. 4. sz. 63.

¹³ Boross F. László: *Cholnoky László: Bertalan éjszakája. (Táltos 1918.) – Kortsák Jenő: Tűzrózsák. (Táltos 1917.)*. – Balázs Béla: *Kalandok és figurák. (Kner 1918.)*. Ma, 1918. júl. 15. III. évf. 7. sz. 86–87., 461.

¹⁴ Boross F. László: *Balázs Béla: Halálos fiatalság. (Kner 1917.)*. Ma, 1917. nov. 15. III. évf. 1. sz. 14., 460.

szolútumot tételezzem a világban, azaz valami többet, mint a minket körülvevő empirikus valóság; ami ugyan elérhetetlen, de valahogyan mégis megérezhetjük és ráhangolódhatunk, s aminek nem-anyagi materiájából való a lélek is. Valójában ez nem így van: Balázs olykor rajtakapható (majd idézni fogom több helyütt), hogy ez csupán a felszín, inkább arról van szó, hogy e könyvekben a gyakorlati szempontok kerülnek előtérbe.

Már csak Balázs azon alapkérdése is, miszerint a dolgokat ábrázoljuk-e a lelkünkben, illetve a lelkünket a dolgokban, számos helyen előkerül (legfeljebb némileg más implikációkkal): művészetfilozófiájában, líra-és filmesztétikájában is beszél róla. A *lélek* mindvégig kulcsfogalom marad Baláznál, még ha – s itt ismét érdemes Gergely könyvére is utalni – mindvégig kissé túl tág, elmosódott jelentéskörű szó marad. Annyi bizonyos, hogy nála a lélekben a fogalmi gondolkodás egységben áll a fizikai érzékeléssel, s ezzel együtt, ahogy akkoriban mondták, a „világ felérzésével”: mondjuk így, a lélek itt valamiféle emberi bensőséget jelent, annak megnyilvánulási tere. Balázs a líratanulmányban olykor – mint a költői érzések hangadóját – a lelket a költői öntudattal azonosítja, számára a kettő egy: elképzelése szerint nemcsak „fogalmak és logikai formák” tartoznak hozzá, hanem „a kifejezhetőségig tudottá vált érzés és hangulat” is.¹⁵ Noha itt alapvetően egy konkrét műfajhoz tartozó fogalomról, a líráról van szó, a kifejezés azért általában a lélekfogalommal kapcsolatban is vet fel kérdéseket. Egyrészt, az *öntudat* elnevezés mint olyan mintha kizárni látszana a szürrealizmus számára majd oly fontos tudatalatti felszínre hozásának lehetőségét, de ez nem egyértelmű: Balázs szerint ugyanis az öntudatlan vagy addig hatástalanul maradt tényezők éppen az alkotás folyamata során emelkednek – nem feltétlenül szándékoltan – az öntudatba.

Másrészt, ezen a ponton azért is érdemes a kifejezés tekintetében a nyelv problematikájára figyelni, hiszen Balázs íróként eddig főként nyelvi eszközökkel élő műfajokban alkotott (líra, epika, esszé és természetesen dráma is, bár a dramaturgia nála összetett fogalom, a színházban mint *Gesamtkunstwerk*ben gondolkodott). A *látható emberben* viszont teljes eszmefuttatását arra alapozza, hogy a mozi némafilm, hiányzik belőle a szó (*A film szellemében* már másképp áll a helyzet). Ám ez nem feltétlenül kardinális különbség: mivel Balázs korábban a műelményben

¹⁵ Angyalosi: *A lélek lehetőségei*. 13.

elsősorban szubjektum és objektum összeolvadásának lehetőségét látta, a nyelvnek – holott persze anyaga volt az irodalmi műalkotásoknak – igazából csak indirekt szerepet szánt: a művészet által nyújtott kollektív élmény szavakon túli, még a nyelvet anyagul használó művészet, az irodalom esetében is, sőt, ez a kimondhatatlanság az esztétikai élmény egyik kritériuma (a csönd, az elhallgatás, illetve a mögötte meghúzódó abszolútum a líra műfajának egyik fundamentuma, illetve a mesékben is alapvető tematikus motívum).

Érthető módon kiemelt szerepet kap Balázs moziesztétikájában – hiszen kitüntetetten tárgyalja a szürrealista filmet – az *álom* is. Csakhogy ez annak előtte is fontos állapot volt Balázs gondolati rendszerében, hiszen szerinte a szavaknál az érzékelés közvetlensége és az álom is primerebb kapcsolatot hozhat létre a világgal. Lásd például az *Álmok köntösét*, ahol ezt így fogalmazza meg: „Az álomban, ahol nincs objektum, látomásaim az én közvetített, láthatóvá tett érzéseim, melyek leváltak rólam, és visszanéznek rám”.¹⁶ Ennek viszont az lesz a következménye, hogy ha valaki az álmot választja, az végképp lemond a másokkal való kapcsolatáról, derül ki éppen az idézett meséből. Balázs esztétikai fejtegetéseiben a műalkotás is olykor egyfajta objektivált álom, amely viszont nem vagy csak pillanatokra képes magával hozni a lélek magányának feloldását.

Balázs avantgárd filmről alkotott képe

S most nézzük a két művet, a *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (*A látható ember avagy a filmkultúra*), illetve a *Der Geist des Films* (*A film szelleme*) című filmesztétikákat részletesebben. *A látható emberben* – melyben még kiemelten a némafilmre reflektál –, azon belül is az előszóban Balázs a film feltalálását ugyanolyan paradigmaváltó jelentőségűnek gondolja, mint a nyomtatásét; csakhogy szerinte bizonyos értelemben éppen annak ellenében hat, hiszen a nyomtatást megelőző időszak, a középkor vizualitást előtérbe helyező építészetével hozza párhuzamba (hivatkozva Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* című regényére, aki azt állította, a könyvnyomtatás feltalálása előtt a tömegek a katedrálisok kő-

¹⁶ Balázs Béla: *Álmok köntöse*. In: Uő.: *Az álmok köntöse: mesék és játékok*. Szerk. Fehér Ferenc, Radnóti Sándor. Budapest, Helikon–Szépirodalmi, 1973. 256.

szobraiban látták vagy azokból olvasták ki a vallásos mondanivalót) (15.). Balázs ezt idézi, hozzátéve, Gutenberg találmánya vizuálisból fogalmivá tette a kultúrát, s ezzel elvette, olvashatatlanná tette az emberek arcát, testét – ezt a képességet most a mozi képes ismét megadni az emberiségnek. A nyomtatás óta (a könyvkultúrában) a szó volt a kommunikáció, a dialógus alapanyaga, most ismét a testé lett ez a szerep, s visszatérhetünk az elfelejtett gesztusnyelvhez. Persze Balázs hajlamos lelkesedésében átesni a ló túloldalára, s most úgy látja, a szó „erőszakot” tett az emberen, amivel „elkorcsosult a lélek is”, nem találva magának megfelelő kifejezési formát (17.).

Viszont arra jut, hogy az emberek és a tárgyak a filmben közös némaságon osztoznak, ezért gyakorlatilag azonos rangúak: a tárgyak sem mondanak kevesebbet, mint az ember (27.). Aztán hosszan értekezik a beszédmozdulatról (arcjátékról, mimikáról), illetve mozdulatbeszédéről (gesztusokról), a színészi játékról: ezeket egyfajta fiziognómiaként írja le, amin expressziót, érzelmkifejezést ért, azaz dinamikus jellegűként, s nem statikusként határozza meg őket, vagyis nem a karakterről árulkodnak elsősorban. Nem csupán az arc játéka tartozik tehát ide, hanem a teljes testé, ráadásul voltaképpen a tárgyi világ, tárgyak „élete” is ideérthető: a tárgyaknak is kifejező arcuk van (a kisgyerekek tudják ezt a legjobban, akik látják őket a sötétben grimaszolni, mondja Balázs).

Ezért lehetséges tehát, hogy *A tárgyak arca* című nagyfejezet első alfejezete rögtön az *Expresszionizmus* lehet (49.), mint azon irányzat bemutatása, amely a leginkább kifejezni képes ezt a tendenciát. Definíciója itt:

A festészetben és minden más művészetben „expresszionizmusnak” nevezik azt a törekvést, amelynek célja ábrázolni, megragadni, mindenki számára érthetővé tenni a tárgyak arcát. (...) A művész expresszionista alkotó módszere elhúzza a fátylat a tárgyak arca elől. A tárgyak arca épp úgy változik, ahogyan az erőteljes érzelmek elváltoztatják az emberi arcvonásokat és az arckifejezést. Minél szenvedélyesebb az érzelem, annál torzabbá válik az arckifejezés – a tárgyak esetében is. (Uo.)

A gyakorlatban ehhez vagy eltorzítják a tárgyak képét, aminek Robert Wiene *Caligarija* egy szélsőséges esete (ahogy egy őrült látja a világot, azaz a tárgyak „démoni arcjátékát” [50.]), vagy, diszkrétebb esetekben, hétköznapi, de eleve deformált, például ferde síkokat létrehozó tárgyakat

helyeznek be a rendezők díszletként: spanyolfalakkal, lépcsőkkel oldják meg a különös hangulat, érzelmek, lelkiállapotok kifejezését (Balázs példája itt Leopold Jessner) (uo.). Ezért történhet meg, hogy Balázs egészen addig jut, hogy a filmet tartja az expresszionizmus „legavatottabb területének”, „ha ugyan nem egyetlen és eredendő őshazájának” (49–50.) – amivel itt indirekt módon hangot ad régi véleményének is, tudniillik hogy más művészeti ágakban viszont nem feltétlenül tartja adekvát eszköznek ezt az irányzatot. S ami még ide kapcsolódik: álom és vízió ábrázolása sem lehetséges többé naturalista eszközökkel, írja Balázs, hiszen ezek eleve megváltoztatják a tárgyak arcát (50–51.).

A *film szellemében* majd ugyancsak az álom és a látomás felé fordul a szürrealista filmmel, de még ne fussunk ennyire előre. A legfontosabb változás a két mű között (és nyilván a legerősebb motiváció is, ti. hogy *kénytelen* is Balázs összeállítani ezt a második könyvet), hogy a hangosfilm megszületése ledöntötte teóriájának tartóoszlopait: az emberi beszéd immár része lett ennek a művészeti ágnak is. Ugyanakkor továbbra is fontosnak tartja (hiszen a hangosfilmre is igaz), hogy a film eleve ránevelte a befogadókat az optikai látásmódra (optikai asszociációs képességre), amely egy új nyelv megértésének sajátja; Balázs alapvető célkitűzése tehát ezt az új nyelvet („nyelvtanát”, „stiliztikáját” és „poétikáját” [98.]) leírni. Részleteiben most nem áll módunkban ezt az egyébként meglehetősen pragmatikusan, szisztematikusan és a legapróbb részletekbe menően végiggondolt könyvet bemutatni: mindenesetre Balázs szerint az új nyelv három alapeleme a közelkép, a beállítás és a montázs, ezek magyarázatát, fajtáit, az egyes megoldásokból adódó értelmezési-asszociációs lehetőségeket adja az eszmefuttatásban (akár a közvetlen, gyakorlatias, cselekményre vonatkozó megértésről, akár például képi metaforákról, szimbolikus jelentésekről van szó). Ami talán a leglényegesebb koncepciójában, hogy szerinte a kamera mindig az ember környezetéhez való viszonyát mutatja meg. Azt írja, a film felfedezte „a teret, a tájat, a dolgok arcát, a tömegek ritmusát”, valamint „a néma lét titkos kifejezését” (100.) – s ez utóbbi megállapítás elárulja, Balázs nem távolodott el teljesen az előző könyv metafizikai gondolkodásától sem, legfeljebb már nem olyan fontos a számára, hogy lépten-nyomon ezt hangsúlyozza. Balázs másik alapvetése, hogy a film lebontja a távolságot a befogadó és a műalkotás között – itt

ellentétként elsősorban a nézőt a színpadtól elválasztó színházra gondolhatunk (noha elvben *Dramaturgiájának*¹⁷ is része volt, hogy a határ befogadó és a színpad között legalább a hatást tekintve eltűnjön). A filmben viszont már egyértelmű, hogy a néző nem szorul ki a műalkotásból, hiszen perspektívája gyakran a szereplőé, azt látja, amit a szereplő is (uo.): vagyis a térélmény révén így lehetősége nyílik érzelmileg is azonosulni, ezáltal valódi közösséget vállalni vele – amivel ismét csak ott vagyunk Balázs régebbi szempontjainál.

Ami viszont feltétlenül fontos, hogy Balázs – noha alapvetően a filmes technikák mentén tárgyalja a film innovatív jellegét – végigveszi az egyes filmes műfajokat és a hátterekül szolgáló művészeti irányzatokat is. Ebben a tekintetben nagyon széles fesztávú az érdeklődése (sokkal elfogadóbbnak mutatkozik is, mint korábban): a tényfilmtől az absztrakt filmig minden műfajt legalább kísérletként végiggondolásra érdemesnek talál.

Balázs talán kevésbé lelkes a szürrealista mozi vonatkozásában, mint az expresszionizmus esetében. Ezt az irányt alapvetően mintha az „abszolút film” műfajának azon alkategóriájaként kezelné,¹⁸ amelynek tárgya annak prezentációja, miként mutatkoznak meg a dolgok a lélekben – vagyis nem az, hogyan jelenik meg a lélek a dolgokban, „a mozdulatban, a szóban vagy a cselekvésekben” (157.). (Éppen az ellenpólusa ez a gondolat tehát annak, mint ami líratanulmányának egyes fejtegetéseiben jelen van, bár ha, mint régen, az objektumot és a szubjektumot most is egyanyagúnak, egylényegűnek tekinti, akkor inkább technikai kérdésről van szó.) Ebben a műfajban, írja Balázs, a képek pszichológiailag kapcsolódnak egymásba s nem logikailag. Az abszolút film vonatkozásában azt írja Balázs, maga a tény is megjelenhet a pszichikai asszociációs montázsban, de mindig együtt az asszociáció lelki folyamatával, amely úgyszintén tény, csak belső tény, az előbbivel egyenértékű lelki esemény (uo.). Ezt a kettős láttatást a mozin kívül még a költészetben lehet megtenni, de a film alkalmasabb médium erre, mert a szó esetében akadályozó tényező a fogalmisága, szemben a képpel, mely „tisztá, irracionális képzet”. Ezek

¹⁷ Balázs Béla: *Dramaturgia*. Budapest, Benkő, 1918.

¹⁸ Az abszolút filmről szóló fejezet: 153–169. Ezen belül a *Szürrealista filmek* című alfejezet: 158.

után érdekes, hogy erre a kategóriára két olyan példát is említ, amely voltaképpen szabad irodalmi adaptáció, Epsteintől *Az Usher-ház bukását* (a Poe-novella után), amely talán nem is nevezhető avantgárdnak a szó szoros értelmében (158.), illetve egy, az eredeti művet még sokkal lazábban, tulajdonképpen csak ugródeszkeként kezelő feldolgozást, Man Ray rövid-filmjét Robert Desnos egy szürrealista, automatikus írásmóddal készült, erotikus tárgyú verse alapján (*L'étoile de mer*, amit Balázs *A tenger csillagaként* fordít) (uo.). De még ez a mű is rendelkezik egy egyetlen mondatban elmesélhető cselekménnyel (a film egy szerelem története, ahol a rá vágyakozó fiatalembert végül elhagyja a szerelme). Ami figyelemre érdemes, hogy Balázs kiemeli a cselekvést és önkifejezést mozgó erotikus és egyéb jellegű vágy szerepét a filmben (a vágy mint olyan eddig is kiemelt témája volt, lásd például már emlegetett líratanulmányát). Érdekesség magában a filmben: a konkrét szerelmi „történet” (mint külsőnek tekinthető tény) megjelenítése homályossá tett felvételeken keresztül történik, az érzelmi-asszociációs sík viszont éles képeken.

Ennek a típusnak egy szélsőségesebb esete Baláznál Buñuel *Andalúziai kutya* című filmje, amelynek jeleneteit a szürrealista irányzat ismertetésénél illusztrációképpen idézi fel egymás után (159.). Érdekes, sőt zseniális filmként jellemzi, ugyanakkor következtetlenséget lát benne. Arra a következtetésre jut, hogy az egésznek csak jelentései vannak, (már konstruált) értelme azonban nincs; márpedig az efféle asszociációsoron alapuló mozi csak a lélek konstruálatlan nyersanyagát, a tudatalattit dolgozza fel, ezért – azon túl, hogy nem képez cselekményt – a lelket nem képes ábrázolni, hiszen az több, mint a pusztán tudatalatti. (Ráadásul ezek némafilmek voltak, s az ilyen mozi sem színeket, sem hangokat nem képes megmutatni, márpedig Balázs szerint az ilyen asszociációknak, illetve egyéb belső képzeteknek is társulniuk kéne az optikai jellegű asszociációkhoz.) Ugyanakkor ha a szürrealista film nem akart volna önálló műfajjá válni, mondja, „akkor feltárhatná a mélység dimenzióját, akkor átlátszóvá tehetné az embereket” (161.). Egy másik helyen a francia szürrealista filmeket viszont úgy írja le, hogy azokban a lelki folyamatok válnak a mű egyedüli tartalmává, de külső képpé téve, amelyek mozgásából, hullámozásából – ezek szerint mégis? eddig tagadta – összeáll a lélek szubsztanciája:

Nem egy külső tényállást, hanem egy belső állapotot mutatnak be. Olyan állapotot, mely bizonyos képi hallucinációkból áll. A képek nem jelenségek ábrázolásai, hanem maguk a jelenségek. A sírás például a fájdalom kifejezése, és nem maga a fájdalom. A belső képzetek képhullámozása azonban nem kifejezés, hanem a lélek szubsztanciája. Nem egy esemény képeit látjuk, hanem az az esemény, hogy képeket látunk. (158.)

(S itt azért is utalnék a „lélek szubsztanciája” kifejezésre, mert általa átdereng az egyébként inkább gyakorlatias érvmeneten a régebbi idealista világnézet.)

Máshol értékelni látszik például néhány rendező absztrakt-experimentális alkotásaiban (Viktor Eggeling, Walter Ruttmann, Hans Richter [156–158.]) a tudatosan és szisztematikusan alkalmazott „tisztá montázsritmust”, feltéve, ha nem burjánzik túl az optikai és zenei elem, és nem válik a drámaiság kárára. Egy másik fejezetben ugyancsak az absztrakt filmekről értekezik, amelyeknek egyfelől értékeli experimentális jellegét és kísérleteik esztétikai vitákat kiváltó bátorságát, ugyanakkor hibának véli teoretikusságukat és dogmákhoz való ragaszkodásukat, az általuk kijelölt esztétikai szabályok túlzott tiszteletét, továbbá kifejti, hogy az absztrakcióban a formának el kell veszítenie mélyebb jelentését és azt a képességét, hogy legyőzhesse a formátlan anyagot, holott: „Az igazi művészi formák feszültsége éppen abból ered, hogy valamit megformálnak és ezáltal legyőznek és megoldanak.” (168.)

Balázs pályafutásának legfontosabb vonala a továbbiakban is marad majd a film, munkássága innentől kezdve e médium körül alakul – noha szépirodalmi és színházi munkáját is folytatja. 1927-ben Berlinbe költözik, ahol főleg rendezéssel és forgatókönyvírással foglalkozik, bár közben 1927–1929 között az Arbeiter-Theaterbund Deutschlands művészeti vezetője is. Számos forgatókönyvet ír, s megismerkedik számos filmrendezővel, Erwin Piscatorral, Georg Wilhelm Pabsttal és Korda Sándorral, akikkel együtt is dolgozik. Leni Riefenstahl szeretőjeként több filmjének forgatókönyvírója. *A film szellemének (Der Geist des Films)* megjelenése után, 1931-ben meghívják a moszkvai filmakadémiára tanítani, itt több film rendezésében is részt vesz, a forradalmi írók szervezetében aktívan tevékenykedik. A 30-as évek végétől versek, drámák, ifjúsági regények publikálása mellett főleg filmesztétikai cikkeket ír. 1945-ben hazatér, író-

ként és filmíróként dolgozik, továbbá a *Fényszóró* című hetilap főszerkesztője, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára, a Filmtudományi Intézet vezetője. Egyik nagy forgatókönyvírói sikere az 1947-es *Valahol Európában* című film, amelyet Radványi Géza rendezett.