

ZUH DEODÁTH

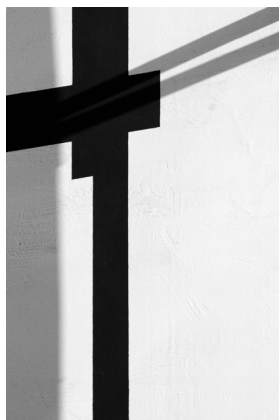
A TIZENEGYEDIK ÓRA ELŐTT

Balázs Béla, a marxista

■ Úgy gondolom, hogy az olvasók közül első hallásra önmaguktól igen kevesen tagadnák a cím második felében foglalt appozíciót. Mégis nagyon változatos a megítélése annak, hogy az – itt most tekintsünk rá elsősorban így – filmelmélet klasszikus szerzője hogyan viszonyult a marxizmushoz és a művészeti tevékenységformák marxista elemzéséhez. A Balázs filmelméleti szövegeit (itt különösen az 1924-es *A látható emberről* és az 1930-as *A film szelleméről* beszélünk) tárgyaló szakírók egyik bevett megállapítása, hogy szerzőnknek a művészeti folyamatok marxista elemzéséhez való hozzáállása és hozzáértése *legkevesebb* felületes. Ráadásul ez a felületesség válogatás nélkül érvényes mindkét, a második világháború előtti könyvének minden marxista ízlés szerint megírt részére.

Második filmkönyvének recenziójában Siegfried Kracauer egyenesen azt mondja, hogy az „orosztanokkal” szemben Balázs konvertitaként viselkedik. Távol áll attól, hogy érezze azok árnyalatait, finomságait, de már otthon érzi magát bennük, és feltétel nélkül használja őket.¹ Gertrude Koch *A film szelleme* esetében a vulgáris marxizmus formatömbjeiről beszél,² vagyis szerinte Balázs úgy veti oda a „társadalom” vagy a „szociológiai” szavakat, mint egy tábla könnyen olvadó fokozóanyagot, és utólag akarja megváltoztatni az egyébként teljesen más recept szerint készített főztjének állagát.

A tanulmány írása során a szerző a Bécsi Collegium Hungaricum ösztöndíjának támogatásában részesült.



...Balázs ennél összetettebb módon közelíti meg a problémát, és így utópikus marxizmusa is árnyaltabbnak tekinthető. Így pedig mi is árnyaltabb képet alkothatunk róla.

Balázs elméleti szövegeinek igazi értékét ezeken a marxista megnyilvánulásokon kívül kell keresnünk. Elsősorban a film formai megoldásainak esztétikai vizsgálatában, az emberi gesztus és mimika kifejezőerejének minden addiginél szemléletesebb leírásában és általában a filmszínészek arcának és interszjektív viszonyainak leginkább a fenomenológiai leíráshoz hasonlatos elemzéseiben. Ami nem is csoda, hiszen – írják mások – Balázs eleve gyanakvó volt a társadalmi folyamatokban gondolkodó szociológusok gondolatmeneteivel szemben. Ezek általános megállapításokra törekednek, miközben nem nyújtják az egyéni megnyilvánulások beható elemzését. A társadalmi folyamatokban gondolkodók elnagyolják a probléma elemzését, és így nem tekinthetőek követendő példának.

Vagyis, hangzik az érv: hogyan vehetnénk komolyan a társadalmi alapzatról értekező Balázs Bélát, amikor nyilvánvalóan ő sem vette komolyan az alkotás problémáinak szociológiai vizsgálatát. Lee Congdon³ már a hetvenes években, Balázs ifjúkori *Napló*jának kiadása előtt jó érzékkel talált rá azokra az individualisztikus, metafizikai látásmódról tanúskodó részletekre, amelyek alátámasztják a társadalmi folyamatok elemzésének túl nagy szerepet juttató állásponttal szembeni határozott szkepticizmusát. Egy-egy mondata olyan erővel hathatott, hogy a *Napló* nyomdába került magyar kiadásából ki is maradt. Ilyen például a következő, amelyben Balázs az ellen emel szót, hogy bizonyos morális problémákat az erkölcsi megítélés alá eső cselekvések eredménycentrikus megítélésével próbáljanak kezelni. Az egyéni motivációk, szándékok és azok torzulásának vizsgálata sokkal termékenyebb terepnek bizonyul a naplójának elmélkedő Balázs számára. Így fogalmaz abban a hosszú és szemléletes passzusban, amelyben a *hazugság* problémáját járja körül: „A hazugság. – Egyszer próbáltam azon gondolkodni, hogy a hazugság bűne egész más kategóriába tartozik, mint a lopásé, gyilkolásé – sokkal mélyebbre nyúló valami.

Rablás, gyilkosság csak a társadalmi rend, az ember, emberszövetség és közösség ellen való vétkek. – A hazugság valami sokkal általánosabb, nagyobb ellen való. Az emberi érzésben is benne van, hogy a hazugságot nem az eredménye szerint mérve, hanem magában tartják vétkeknek, viszont gyilkost gyilkolni, hogy ne gyilkolhasson, dicséretes tett. A középkori lovag ideáljával megfér gyilkosság, rablás, kivált ellenséges területen – ugyanaz a lovag nem hazudik, még ha élete forog is kockán. Miért gyökeredzik ennek a bűnnek érzéke mélyebben? Egy természettudományi magyarázat. A morál úgymond nem egyéb, mint az emberiségnek mint egységnek természetes önvédelme. A védelem a veszedelem mozgásával egyenes arányban nő. Hazudni könnyebb, mint gyilkolni. Ez a vétkek oly közelfekvő, nagy a kísértése és ellenőrizhetetlen – hogy a természetes védelem, a morális érzés undorodása is nagyobb. – Elég plauzibilis, én azonban azt hiszem, hogy van (legalábbis emellett) még egy metafizikai magyarázatja is. – A hazugság a tudat, az élet ellen való bűn. Az eltagadás: élet- és fejlődésprocesszusok megakasztása. A hazugság a realitás nélküli *semmi*. A *semmi* – ez a bűn tulajdonképpen. Ez a magva, a jele.”⁴

Az világosan látható, hogy Balázs hogyan építi fel mondanivalóját. A hazugság morálfilozófiai vizsgálatának konkrét társadalmi folyamatokon keresztül való, „szociológiai” tematizálása (1) véleménye szerint nem hatol elég mélyre, és csak a probléma felszíni kezelésére elegendő. A második, ennél járhatóbb út, ha kvázi evolucionista módon, a természetes védekezési mechanizmusok kollektív formáit (2) elemezzük. Ezt nevezi Balázs „természettudományos” megközelítés-

módnak. A számára legelfogadhatóbb magyarázat mégis inkább metafizikai: az élettágadás és életigenlés dinamikája (3) adja a kulcsot a felvetett probléma elemzéséhez.

Önmagában persze egy ilyen vázlatos gondolatmenet igen keveset mutat. De ha mellé tesszük egyéb szociológiaszkeptikus állításait, egyre jobban meggyőződik a kezdeti felvetés helytállóságáról. Itt van például egy másik 1914 júliusából: „A mesék jelentenek valamit. Ezt a szociológusok is mondják. De ők következtetnek belőlük, holott a mese nem úgy jelent valamit, mint a gesztus, melyből visszakövetkeztettek, hanem úgy, mint szó. Ha azt mondom 'asztal', annak immanens *értelme* van. Abból nem következtettek arra, hogy az illető nyilván asztalt gondolt. Ha a mese értelmessége csak annyi volna, hogy valamilyen emberi állapotot vagy érzést fejez ki, akkor különböznék egymástól, és nem volna meg motívumainak kísérteties internacionális azonossága.”⁵

Balázs már ekkor megfogalmazta azt a tíz évvel később jóval hosszabban exponált gondolatát, hogy az emberi kifejezőmódok nemzetközi formái⁶ prioritást élveznek a csak egy adott társadalmi közeg számára közvetlenül érthetőekkel szemben. A mese vagy később a film két ilyen formája az „internacionális ember” általános értelemben vett kifejezőeszközeinek. A szociológusok ellenben azok a tudósok, akik ezeket a lokális, nemzeti közösségekhez kötött kifejezésformákat vizsgálják, és így például a mesét is megfosztják mélyebb struktúrájától annak javára, hogy az adott, éppen azt aktuálisan használó nyelvi és nemzeti, politikai közönséggel kapcsolatos következtetéseket fogalmazzanak meg.

Ezért is furcsa – gondolják –, hogy a társadalmi faktor fontossága mégis belekerül a filmről írott klasszikus textusaiba, miközben szerzőjüknek nincs valódi mondanivalója az új művészeti forma, a film konkrét társadalmi alapzatáról és annak politikai beágyazottságáról, illetve használhatóságáról. Congdon később elég erősen fogalmazott erről a kérdéstről. Számára a marxizmus *deus ex machina*ként⁷ jelenik meg *A látható ember* szövegében, a téma szempontjából szervesen, dramaturgialag pedig váratlanul a szinte odavetett *Világnézet* című fejezetben. Ennek egyik legnagyobb érdeme, hogy visszatér a könyv kezdő gondolatához, és egy kommunikációtörténeti fogással Marshall McLuhan előtti Marshall McLuhanként⁸ a könyvnyomtatás elterjedéséhez köti az absztrakt gondolkodás meghonosodását az európai civilizációban. Ezt nevezi a modernségben eluralkodott fogalom- vagy szókultúrának.⁹ A modernitás termelési viszonyait ezzel összemosisni viszont igencsak átgondolatlanak tűnik. Congdon szerint pedig átgondolatlan is. A kritikai megjegyzések tehát indokoltak. „Megbocsáthatjuk a marxistáknak, hogy nem voltak elragadtatva ettől a *tizenegyedik órában jött főhajtástól* [kiemelés tőlem – Z. D.]. Mivel nem volt az elmélet integráns része, semmi maradandót nem adott a szöveghez. Balázs így előadott érvének pontosan az a legnagyobb korlátja, hogy a technológiai kifinomultság logikája és az elidegenedés fájdalma vezeti az embert menthetetlenül az új vizuális kultúra felé. A forradalom tehát nem közvetlen és politikai, hanem éppen ellenkezőleg: közvetett és kulturális.”¹⁰

Az utolsó pillanatban a gondolatmenetbe szuszakolt részek (például az „elidegenedés”-probléma valószínű áttemelése Lukács *Történelem és osztálytudat*ából) tehát nemcsak hogy nem illeszkednek a szövegbe, hanem egzisztencialista felhangjuk révén egyenesen ellentmondanak annak a marxista követelménynek, hogy konkrét helyhez, időhöz és azon belül gazdasági feltételekhez, termelési viszonyokhoz kössék a művészi kifejezés lehetőségeit.

A probléma egyre tapinthatóbb: Balázs nem volt és nem is akart jó szociológus lenni. Marxista szociológiai elkötelezettségének gondolatát tehát el kell vetni. De – adódik a kérdés – mégis miért volt szüksége marxista exkurzus(ok)ra fenomenológiai, egzisztencialista, kifejezéelméleti, technikatörténeti, fejlődépszichológiai húrokat pengető filmelméleti műveiben? Congdon is céloz rá már a *deus ex machina* allegória előtt, hogy Balázs valamit meg akart menteni, mégpedig egy olyan helyzetet, amelyben nem közvetlen marxista elköteleződése deficitként tűnhettek fel: mindezt pedig a legfontosabb emberi és szakmai szövetségei, vagyis a magyar emigráns kommunisták előtt. Vagyis nem akart rossz elvtársnak tűnni az általa nagyra becsült kolégáinak társaságában.

A legmarkánsabb magyarázatot a legnevesebb érintett, Lukács György szolgáltatta, válaszát a szakirodalom pedig rendszeresen hivatkozta. Lukács határozott véleményét Eörsi Istvánnal és Vezér Erzsébettel 1969–71-ben rögzített interjúiban mondta el: „Balázs politikailag baloldali volt, ellenben világnézeti alakulás nem ment végbe benne, vagyis régi világnézetét beleépítette a hivatalos kommunizmusba. Ezzel egy olyan dualitás jött létre, amelyet sem teoretikusan, sem művészileg nem bírtam elviselni [...]. Balázst én mindig lebeszéltem arról, hogy lépjen be a pártba. Az volt ugyanis a véleményem, hogy ha ő egy kommunistákkal szimpatizáló polgári író marad, akkor nem merül fel ilyen élesen ez a világnézet-kérdés. [...] A film esetében Balázsnak az volt a szerencséje, hogy a filmről nem volt marxista teória. Ennélfogva azt írhatott róla, ami jólesett neki, és ez a dualizmus nem érvényesült.”¹¹

Nagyon feltűnő az, ahogyan Lukács számára Balázs egy polgári világnézetű, tehát alapvetően polgári életformára fogékony és ebben fogant élményösszeségeket kereső személy maradt, aki viszont rokonszenvet táplált a baloldali eszmék iránt. A problémát (hogyan lehet polgári világnézettel kommunistának lenni?) maga Balázs generálta és mélyítette el, anélkül, hogy erre bárki kérte volna. A felvetett problémánk megoldása így pszichológiai, Balázs lelkiállapotának és egyéni, elsősorban karrier- és önimázsépítő preferenciáinak elemzésével érhető el. Mindez azt sugallja, hogy Balázs a vörös farkat önálló indíttatásból helyezte el művei végén. Lukács pontosan azért neheztelt rá, amiért azokra, akik bár baloldali meggyőződésűek voltak, nem akartak a hivatalos kommunizmus mozgalmi oldalán szerepet vállalni. Balázs létező mozgalmi tevékenységét ugyanis nem igazolta világnézete, és így a passzívokhoz hasonlóan hiteltelen volt Lukács szemében. Ezt támogatta a kései Lukács azon szilárd meggyőződése, hogy nemcsak a hatékonyságot, de a hitelességet is elvitassa azoktól a mozgalmi tevékenységformáktól, amelyek folytatói naivan hittek a kultúra eszközeivel elérhető forradalmi változásokban.

Bár Balázs elemzői így tekintenek rá (különösen Koch és Congdon), Lukács diagnózisa sem intenzitásában, sem tartalmában nem érvényes a nagyon termékeny Balázs munkásságának minden területére. A líra, próza és dráma esetében álláspontja egyértelmű: az, aki világnézetileg a burzsoáziában, szimpátiáiban viszont a baloldalon van, sem jó drámát, sem jó regényt, sőt egy idő után jó verset sem tud írni. A helyzet viszont részben más azokkal az írásokkal, amelyek a filmről születtek. Mint mondja: mivel itt nem volt értékelhető marxista teljesítmény Balázs fellépése előtt (utána természetesen már igen), és mivel így maga teremtette meg saját értékelésének feltételeit, marxizmusa itt már nem feltétlenül felemás. Ami az irodalomban elviselhetetlen, az itt már vállalható. Vagyis a

történeti elsőség és bizonyos kvalitások, még ha csak sovány marxista betéteivel is, de mégiscsak megilletik *A látható embert*.¹²

Nem mindenkinek volt egyértelmű, egyetemes elmarasztaló véleménye Balázs mint filmtéoretikus marxizmusáról.¹³ Ha abban sokkal általánosabban (közvetlen politikai elköteleződés és aktivizmus, a körülmények átformálásának imperatívusza nélkül) egy olyan módszert látunk, amely a film és a társadalmi környezet bizonyos elmaradhatatlan összefüggéseire mutat rá, akkor Balázs még mindig a korai marxista filmelmélet úttörője. Ennek póré tényét pedig – helytelenítő attitűdje mellett – Lukács is gond nélkül elismeri.

Az igazi probléma azonban nem is a globálisan elmarasztaló, de a filmesztetika körében megengedő vélemény kontrasztosságával van, hanem azzal, hogy az csak a marxizmus egy erős, mozgalmi perspektívából adott értelmezése szerint vezethet Balázs elmarasztalásához. A modernitás embere az élettől és a mindennapi interperszonális tapasztalatok elevenségétől elidegenedett ugyan, de Balázs számára az egzisztenciális választások elevensége vagy korlátozottsága csak egyik faktora annak, hogy ezt az elidegenedési folyamatot megértsük. A társadalmi alapzat működése ugyanígy összetevője a probléma kialakulásának, megértésének, kezelésének. És ha a modernitás emberképét a konceptuális gondolkodásba vetett hit jellemezte, illetve az, hogy – hibásan – ennek egyértelmű prioritást adott, akkor a probléma kritikáját is több faktoron keresztül kell elvégeznünk. És így nem csak jelzésszerűen van szükségünk a probléma társadalmi beágyazottságának leírására. Ha Balázs megmaradt volna néhány jelzésértékű kijelentésnél, akkor joggal mondhatnánk rá, hogy leragadt a tizenegyedik órában vállalt szociologizáló marxista perspektíva kétes hitelességű felvállalásánál. A hangosfilm megjelenése és hat évvel az első könyv után kiadott *A film szellemét* viszont meglehetősen erősen hatják át értelmező marxista gondolatok. Már csak mennyiségük miatt is megkérdőjelezhető, hogy mindez Balázs saját mozgalmártudatának deficitjeit túlkompenzáló vörös farok lenne.

A közelmúlt összefoglalói már több új tézist képviseltek Balázs baloldali beállítottságú elméleti álláspontjával kapcsolatban. Ilyen az is, amely szerint Balázs *utópikus marxista*.¹⁴ Mivel *A látható emberben* meghirdetett célja az, hogy a kritika eszközével hozzájáruljon a modernitásban szocializálódott ember elidegenedésének felszámolásához, ezért a társadalmi környezet megváltoztatására való igénye marxistává avatja. Ennek megvalósulási feltételeit konkrétan nem látja (csak azt, hogy a társadalmi környezetnek kell átalakulnia ahhoz, hogy a film sikeres legyen), de azt igen, hogy a folyamat legkevesebb két jellegzetességet hordoz majd: (1) dialektikus lesz,¹⁵ mert egy kizárólag a kapitalizmus által kitermelt kifejezőeszköz hozhatja el a kapitalista világnézet átalakulását (bár az elidegenedéshez vezető világnézet termelte ki, de éppen annak felszámolásához fog vezetni, és megteremti a világ értelmezésének egységes szimbólumrendszerét);¹⁶ (2) annak tudható majd be, hogy a filmnek, ellentétben a többi, társadalmi viszonyokat felmutató művészeti ággal, mivel nem tekint vissza hosszú hagyományokra, nem kell olyan világnézeti örökséggel szembenéznie, ami nem jelenlegi helyzetét tükrözi; vagyis így könnyebb dolga lesz a változás kieszközölésével. Ebben a két jellegzetességben írható le marxizmusának *utópizmus*.

Balázs ebben a perspektívában olyan alakként tűnik fel, aki a gép, a színház, a filmkészítők és a közönség közötti – elsősorban nonverbális – kommunikáció formáinak leírásával alapozza meg ennek az utópikus állapotnak az elérését. A szó- és fogalomkultúra piederesztálra emelésével szemben tehát az arc és a

test mozdulatai, gesztusai lesznek azok a kifejezőeszközök, amelyek a jövő nyílt, nemzetközi kultúráját uralni fogják.¹⁷

Véleményem szerint Balázs ennél összetettebb módon közelíti meg a problémát, és így utópikus marxizmusa is árnyaltabbnak tekinthető. Így pedig mi is árnyaltabb képet alkothatunk róla.

Ennek az árnyaltabb felfogásnak egyik kiindulópontja lehet az, amit még 1924-ben jegyez meg az emberi kifejezőképesség eltérő forrásaival kapcsolatban. Mint mondja, ezekből több van, és párhuzamosan, egymás mellett működnek, ha azonban az egyik használatát elhanyagoljuk, az természetes módon visszafejlődik, elcsökevényesedik, és ez a kifejezés tartalmára is komoly hatással van. A bonyolult fogalmi és az egyszerű érzéki megnyilvánulások maguk is hatással vannak a kifejezett tartalmakra. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a gesztusnyelv művelésével lemondhatunk a fogalmi jellegű tudás és a nyelvi kifejezés eszközeiről. Balázs így fogalmaz: „A lélektani és a logikai elemzés bebizonyította, hogy a szavak nem gondolatok utólag kialakult képei, hanem a szó a gondolatot eleve meghatározó forma. Rossz költők és dilettánsok sokat fecsegnek ugyan elmondhatatlan érzelmeikről és gondolataikról, azonban csak igen-igen ritkán gondolunk olyasmire, amit szavakkal ne tudnánk kifejezni [...]. A növekvő, terjeszkedő emberi gondolat kitérít és megsokszorozza ugyan kifejezési formáit, másrészt a megszorított kifejezési formák segítik elő és teszik lehetővé a szellem további fejlődését.”¹⁸

A különböző kifejezési lehetőségek és eszközök maguk is formálják az abban foglalt gondolatot. Ha csak a fogalmi absztrakció eszközeivel és a konceptuális tudás művelésével foglalkozunk, akkor azok a tartalmak satnyulnak el, amelyek kifejezésére a mimika és a gesztusnyelv eszközei sokkal alkalmasabbak. Sőt egy bizonyos perspektívából szemlélve az absztrakt összefüggések is csak akkor válnak érthetővé, ha azok valamiféleképpen megérezkődnek, és az érzéki megnyilvánulásban fel tudják mutatni ennek a gondolatnak az elvont komplexitását. A test és gesztusai erre a célra pedig tökéletesen megfelelnek. Ahogy egy oldallal később fogalmaz: „A kultúra útja nagy általánosságban az elvont szellemtől a látható test felé tart. Hiszen láthatjuk, hogy hogyan testesül meg egyesek finom, választékos mozdulataiban, szép kezében őseinek szelleme! [...] A kultúrák fejlődésének végső, érett gyümölcse mindig a test felfokozott kifejezőképessége [...]”¹⁹

Ezért kell a kritika eszközeivel rámutatnunk arra, hogy hogyan jutottunk a konceptuális tudás hegemoniájához, hogy ez milyen deficitekhez vezetett, és mit kell változtatnunk azon, hogy megteremtsük ennek ellensúlyát. A világnézet és az ebben kifejeződő társadalmi berendezkedés problémáit feltárva azonban – elképzelése szerint – közelebb kerülhetünk egy ilyen változás kieszközléséhez. Ezt vázolja mintegy eljövendő módszertani tervezeteként a könyv végén,²⁰ és folytatja hat évvel később *A film szellemében* annak több pontján, de különös hangsúllyal a tizedik esszéjében, az *Ideológiai megjegyzések* címmel közreadottban.²¹ Érdemes áttekintenünk az utolsó fejezethez vezető út állomásai közül néhányat.

A második fejezetben már visszanyúl ahhoz a gondolathoz, amelyet *A látható ember* végén is említett, hogy a film önmagában, pusztán művészi eszközként képtelen átformálni a szó- és fogalomkultúrát. Annak megváltoztatásához világnézeti átállítódásra van szükség.²² A megfelelő technika tehát akkor jelenik meg, amikor szükség van rá. A mimikában, mozdulatokban kifejezett gondolatok egy-

szerű, filmfelvevőgép általi megérezkítése sem egy véletlen technikai felfedezés folyománya: „A találmányok soha nem véletlenül vagy egy zseni szeszélyéből születnek, még a művészek sem. Akkor válnak esedékessé, amikor gazdasági vagy ideológiai szükséglet jelentkezik. [...] Ez az általános törekvés az egyszerűsége abból fakad, hogy a mai nemzedék szkeptikus a feudális és a polgári szellem által létrehozott kifejezési formákkal szemben.”²³

A filmfelvevőgép ugyanakkor nemcsak egy társadalmi összefüggésbe ágyazódik, hanem dialektikus fejlődésének köszönhetően maga is elkezd illeszkedni az adott közösség igényeihez, és képessé válik olyan elvont, fogalmilag rendkívül bonyolultan tematizálható összefüggéseket kifejezni, egyszerűen megérezkíteni, mint egy társadalmi osztály sajátosságai: „[...] a kamera a kifejezés személyes és magánjellegű változatai mögött a személyfeletti arcot kutatja. [...] A film nagy tette abban rejlik, hogy felfedezte az osztályok személyfeletti arcát.”²⁴

A film technikája és az ehhez kapcsolódó dramaturgiai megoldások a bonyolult összefüggések egyszerű megérezkítés révén való kommunikálására egyéb esetekben is alkalmasak: például erők, folyamatok sajátosságainak tolmácsolásában. „A gazdasági és politikai erőknek nincs látható alakjuk, és nem lehet egyszerűen lefényképezni őket egy híradóban. És mégis ábrázolhatóak vizuálisan”²⁵ – mondja Balázs.

Ezek az előkészítő gondolatok vezetnek majd ahhoz, hogy még a társadalmi-ideológiai kérdéseket tárgyaló tizedik fejezet előtt kijelentse: „A hangosfilm további fejlődésének kérdését még kevésbé lehet az esztétika segítségével megoldani, mint a többi művészet jövőjének problémáját. A film jövője attól függ, hogyan alakul a közönség gazdasági és társadalmi struktúrája, és hogyan fejlődik ezzel együtt ideológiája.”²⁶

Mindebből jól látható, hogy Balázs műve bizonyos perspektívából nem csak egy vázlatos, mozaikszerű, néha marxista-szociológiai tollakkal ékeskedő esszé. Relevánsan érvelhetünk emellett, hogy következetesen tárgyalt olyan gondolatokat, amelyeket már korábbi szövegeiben érintett, illetve már ott bővebb kifejtésüket helyezte kilátásba.

Balázs filmmel kapcsolatos műveinek koherenciáját vagy mélységét persze könnyen vitathatjuk, de gondolatgazdagságához nem férhet kétség. Az is méltányolható, hogy átfogó filmesztétika hiányában megpróbálta a filmről szóló normatív diskurzus kereteit megteremteni. Ennek pedig, szakírói beállítódásának megfelelően, úgy próbált érvényt szerezni, hogy összeszedett minden (hangsúlyozom:) általa hozzáférhető elméleti megközelítést, amivel a film exempláris szerepét jobban megvilágíthatta. Ezek pedig sokfélék voltak: modern filológia, kultúrfilozófia, kultúrhistoria, fejlődépszichológia, fiziognómia, nyelv- és kifejezéselmélet. De ugyanúgy beépítette művébe a tánc- és mozgásművészetek korabeli reneszánszának ideológiai alapjait, a korabeli test- és egészségkultúra néhány elméleti következményét.

Nem gondolom, hogy Balázs marxizmusának felületességét állítani hasonlóan felületes, mint a kritizált elméleti álláspont maga. Elképzelésem szerint Balázs marxizmusa színvonalában (és kidolgozatlanságában) semmivel nem marad el azok mögött az elméleti tömbök mögött, amelyeket művébe részletgazdag és szemléletes elemzése mellett épített be.²⁷ Ha felületes, akkor nemcsak marxizmusában, és ha elnagyolt, akkor nemcsak szociológiai megnyilvánulásaiban az, hanem minden másban is. Termékeny gondolatokat ebben vagy éppen egy másik elméleti manírban is meg tud fogalmazni azon kitüntetett eszméje mel-

lett, hogy: a film olyan egyetemes kifejezőeszközzé válhat, amely nem monopolizálja az emberi megismerés és önkifejezés egyik fontos komponensét sem. Munkamódszerének rongyszőnyegszerű („patchwork”) felépítése tehát nem feltétlenül válik hátrányára, ha éppen gondolatkísérletek füzéréként tekintünk ezekre a szövegekre, és elfogadjuk Rudolf Arnheim recenziójának sommás, de nem kevésbé szellemes ítéletét: „a könyv, amelyet [Balázs] nem írt meg, kitűnő.”²⁸

Megtörténhet, hogy ez a könyv egy korai, kritikai elméletként használt marxizmussal átítatott kalauz. Ez az útmutató pedig arra sarkallhat, hogy a művészeti formákat, alapvető műnemeket olyan beszédmódokként értelmezzük, amelyek több vagy kevesebb tekintettel vannak a fogalmak és szemléletek viszonyára, illetve arra, hogy az egyik hogyan tud a másikra telepedni, hogy tudja átvenni annak szerepét, gátolni a másik fejlődését, és hogyan válik így kicsiben az emberi elme totalizáló tendenciáinak melegágyává.

■ JEGYZETEK

1. Siegfried Kracauer: *Ein neues Filmbuch*. Frankfurter Zeitung Jg. 75. Nr. 819. (1930. 11. 2.). 5. Lásd még in: Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Hrsg. Hanno Loewy. Suhrkamp, Frankfurt, 2001. Különösképpen 232.
2. Gertrude Koch: *Béla Balázs: The Physiognomy of Things*. New German Critique No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987). 167–177/176.
3. Lee Congdon: *The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Bela Balazs*. Journal of Contemporary History Vol. 8, No. 3 (Jul., 1973). 57–74.
4. Balázs Béla: *Napló* (kézirat, Budapest, 1908. augusztus 4-én): MTAK KIK, Ms. 5023/16. Eredeti formájában itt jelenik meg először.
- A bejegyzés részleteit már angol fordításban publikálta Congdon: i.m. Congdon tolmácsolásában a magasztosabb „untruth” szerepel („hamisság”, „valótlanság”). Érdemes lehet viszont itt az eredeti szöveg hétköznapi morális szótárát („hazugság”) komolyan venni. A teljes szövegrészlet kimaradt a *Napló* első és eddig egyetlen kiadásából. Lásd Balázs Béla: *Napló I.* (1903–1914), II. (1914–1922). Válogatta és szerkesztette: Fábri Anna. Magvető, Bp., 1982. Az említett napról csak azok a – fentiekhez képest naiv vagy egyenesen súlytalan – mondatok kerültek végül nyomtatásba, amelyekben szerzőnk korlátozott lírai tehetsége fölött sopánkodik: „Kivált a nyelvem íztelenségét, szegénységét sýnylem. Verseim Adyé mellett intenzitás nélküliek, személyes jegy nélkül valók. Szóval nagykorú vagyok és még senki. A drámához tudok legtöbbit [...] Ott se stilizálok azonban még saját képemre. A forma ott sem az enyém [...]” *Napló I.* (1903–1914). 467. Az említett szövegkiadást részletesen ismertette és kritizálta Péter László: *Balázs Béla Naplója*. ITK 1984/2: 229–242.
5. *Napló I.* (1903–1914). 651–652. További szociológiai kritikuss megjegyzésekért lásd még *Napló II.* 174. (1916. május 21-i bejegyzés). Lásd még ehhez Congdon: i.m. 63–64. (aki még kéziratból hivatkozta).
6. „Ma már a film az egyetlen közös világnyelven beszél. Néprajzi sajátosságokat, nemzeti jelleget már csak időnként, helyi szín és díszítés érdekében, egy stilizált milió festése céljából ölt magára.” Lásd Balázs Béla: *A látható ember avagy a filmkultúra*. Gondolat, Bp., 1984. 23.
7. Lee Congdon: *Exile and Social Thought*. Princeton UP, Princeton, 1991. 113.
8. Vö. uo. 111.
9. A „word culture” kifejezést használja például Malcolm Turvey: *Balázs: Realist or Modernist?* October 2006. 115. 77–87. Különösképpen 82.
10. Uo. 113.
11. Lukács György: *Életrajz magnószalagon*. In: *Uő: Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*. Magvető, Bp., 1989. 209–210.
12. Viszonylag jól lehet érvelni Balázs elsősége mellett a filmművészet társadalmi faktorának hangsúlyozásában, illetve annak a gondolatnak a filmművészetre való alkalmazásában, hogy a társadalmi jelenségek a közös élménytömeg és beállítódás révén ragadhatók meg (vagyis egyfajta *világnézet*en keresztül – a szociológia és a világnézetértelmezés összefüggéséhez lásd Demeter Tamás: *A szociológizáló hagyomány. A magyar filozófia főáram a 20. században*. Századvég, Bp., 91–110.). A kortársak vagy a film technikája és dramaturgiája iránt érdeklődtek (mivel nagyrészt a lassan professzionalizálódó szakmán belülről vagy egyéb képzőművészetek felől érkeztek), vagy nem volt explicit társadalomtudományos érdeklődésük. Érdekelte őket a kultúra és a civilizáció különbsége, a közönség igényeinek hatása a film fejlődésére, de nem mentek odáig, hogy a korabeli társadalomról vagy annak egy rejtett, esetleg problémás aspektusáról mondtak volna véleményt vagy ítéletet, esetleg ennek korrigálására, megváltoztatására buzdítottak volna. Jellemző példája lehet ennek a Balázs-kortárs, de mindvégig magyarul publikáló Hevesy Iván, akinek szintén 1924-ben írt és egy évvel később megjelent könyve *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* (Athenaeum, Bp., 1925). A közönség és a műalkotás viszonyának elemzése mondanivalójának része, de módszertanilag deskriptív és nem kritikai. Például: „A kinematográfiában felbukkanó új lehetőség hallatlanul jellemző erre a századra, amely sokkal többet alkotott civilizációban, mint kultúrában” (6.); illetve: „A műalkotás hat a szemlélőre, a kiváltott hatás azután alakítólag hat vissza a műalkotásra. Ez a kölcsönösség mély és döntő, sohasem szabad figyelmen kívül hagyni a művészi for-

mák fejlődési elemzésében, de különösen nem akkor, ha a szemlélő tömeg, mert ilyenkor a visszahatás fokozott erejű [...]” 9.

13. Lásd pl. Nemeskürty István jellemzését: „Balázs Béla az első, aki [...] felismeri és ábrázolja a film összefüggéseit a társadalommal. Ő az első, aki a filmet a maga korába, születésének korába helyezi; aki az esztétikát nem mint elvont fogalmat, hanem mint a többi társadalmi jelenséggel kapcsolatos és azoktól függő dolgot tárgyalja. Balázs a marxizmus felől közeledett a filmhez [stb.]” Lásd Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Magvető, Bp., 1983. 217.

14. Lásd például Erica Carter: Introduction. In: Béla Balázs: *Early Film Theory. The Visible Man and The Spirit of Film*. Berghahn Books, NY-Oxford, 2010. xiii –xlvi.

15. A dialektika gondolatához lásd pl. *A látható ember*. 21.

16. Ennek egyik eleme, hogy más marxista gyökerű filmteoretikusokkal szemben Balázs számára a civilizáció új, a gépi sokszorosítást lehetővé tevő technikai lehetőségei (például a filmfelvevőgép) nem rombolják le a valóság „kultikus értékeit”, „misztériumát” vagy ezek különböző rituális gyakorlatokban való megalapozottságát. Tulajdonképpen azt, amit Walter Benjamin az „aura” terminusában foglalt össze. Balázs számára a kamera a világ érzékelésének új eszköze, amely az emberi érzékelés határait terjeszti ki, és az interperszonális kommunikáció új lehetőségeit teremti meg. Ehhez lásd Hanno Loewy: *Space, Time and 'Rites de Passage': Béla Balázs's Paths to Film*, in: October 2006. 115. 61–76. Különösképpen 70–71.

17. Vö. Carter: i.m. 29.

18. Balázs: *A látható ember*. 21.

19. Uo. 22.

20. Uo. 107–111.

21. Balázs Béla: *A film szelleme*. In: Uő: *A látható ember. A film szelleme*. Idézett kiadás 122–294. A X. fejezet, 270–294.

22. Vö. *A látható ember*. 111–112.

23. *A film szelleme*. 137.

24. Uo. 141.

25. Uo. 199. Lásd ugyanezt a háborús filmmel kapcsolatban 201.

26. Uo. 268.

27. Az, ahogyan *A látható emberben* a nyelvtörténeti diskurzusra (19.) vagy a mozgásművészeti praxisra hivatkozik (34–37.), sem formájában, sem szándékaiban nem tekinthető tudományos szövegnek, legfeljebb jól érthető összefoglalónak, illetve jól sikerült fenomenológiai tapasztalatdeskripciónak. A fogalomkultúra és a látás kultúrájának ellentéte pedig szintén nem tekinthető szilárdan alátámasztott kultúrhistoriai tézisnek (pl. 38–41.). Balázs felismerhetően, de mégis néhol megtévesztően zanzásít olyan gondolatokat, amelyeket Ernst Cassirer szimbolikus formaelméletéből ismerhetünk (17–24.). Viszont felállít egy lehetséges diagnózist a korabeli művészeti ágak normatív-esztétikai és társadalmi háttéréről, amely jó vitaalapot biztosít a későbbi kutatás számára.

Ugyanakkor nagyon elgondolkodtató az a megjegyzése, amelyet a film tudományos kutatásban való hasznosíthatóságához fűz a könyv elején: „A filmművészet néhány jó éve szükséges még, és a tudósok a kinematográfia segítségével összeállíthatják majd az arcjáték és a kifejező mozdulatok szótárát, a szavak lexikonához hasonlóan.” (20.) Kilenc évvel később Karl Bühler, kifejezéselmélet-könyvének bevezetőjében éppen a film által biztosított tudományos kísérleti körülmények relevanciájáról értekezett: „Csak a modern technikának köszönhetően olyan kutatási lehetőségek állnak elő, amelyekkel Darwin és Wundt idejében még nem rendelkeztek. Akkoriban a kifejezésfenoménének tisztaságát próbálták erőltetni, de ez tarthatatlanná vált. A kifejezés laboratóriumi körülmények között illékonynak bizonyult. [...] Az új technikát képviselő felvevőgépek (film, gramofon, hangosfilm) a kifejezéskutatás új formáját honosították meg, új feltételeket teremtettek, és kiszabadították béklyóiból a kísérleti személyeket, mindezt anélkül, hogy lemondtak volna a kifejezésfenomén egzakt körülményeinek rögzítéséről.” Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Fischer, Jena, 1933. 1.

28. Rudolf Arnheim: *Der Geist des Films*. Die Weltbühne 26/46 (1930.11.11.). 723. Lásd még in: Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Különösképpen: 235.