

Balázs Béla korai filmelmélete

Absztrakt

A bevezető tanulmány Balázs Béla első két filmes tárgyú kötetére koncentrál. Balázs korai filmelméletének három jellemzőjét emeli ki: a filmi test, a közelkép és a montázs fogalmát. Ezeket három, egymással összefüggő kulturális-politikai nézőpontból: a romantikus modernizmus, a marxista kultúraelmélet és a kozmopolita univerzalizmus oldaláról vizsgálja. A dualista episztemológiák helyett Carter értelmezésében Balázs az észlelés fenomenológiáját és azokat a kulturális technológiákat hívja segítségül, melyek alapvetően átírják a test nyelvét. A tanulmány invenciózusan mutatja be a közelkép és a Balázs mese-felfogásában jelentkező időszerkezet hasonlóságait, rámutat Balázs központi fogalmainak szűkebb és tágabb kontextusára.

Szerző

Erica Carter a Birminghami Egyetem német és kultúratudományok szakán doktorált. 1986-1988 között a londoni Institute for Contemporary Arts munkatársa, majd a Southamptoni Egyetem előadója - ebben az időszakban kezd el filmtörténettel foglalkozni. Szerkesztője annak a kötetnek, amelyben Rodney Livingstone fordításában megjelenik Balázs Béla két korai filmelméleti műve, *A látható ember* és *A film szelleme*. A kötetről a *Screen* folyóirattal közösen konferenciát is szerveznek 2009-ben. *Filmes publikációi közül néhány: Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (British Film Institute, 2004); *The German Cinema Book* (co-edited with an introduction by Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk) (British Film Institute, 2002); *How German is She? Post-war West German Reconstruction and the Consuming Woman* (University of Michigan Press, 1997).

Erica Carter

Balázs Béla korai filmelmélete

[A szöveg a *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film* (Ford. Rodney Livingstone. Szerk. Erica Carter. Oxford – New York, Berghahn, 2009) című könyv bevezető tanulmányának módosított változata. A kiadás a Krasznai-Krausz Alapítvány, a *Screen*, a UK Arts and Humanities Research Council és a Warwick Egyetem támogatásával jött létre. A szöveget a szerző engedélyével tesszük közzé.]



Balázs Béla, 1910. A képet a Lukács Archívum bocsátotta a rendelkezésünkre.

Amikor Balázs Béla 1945 tavaszán több mint huszonöt év kényszerű távollét után hazatért Budapestre, minden követ megmozgatott munkájának elismertetése érdekében, ami életének hátralévő négy éve alatt alkotóereje nagy részét felemésztette. Balázs Béla, aki 1931 óta élt emigrációban a Szovjetunióban, megtapasztalta, hogyan válik köddé a progresszív kulturális internacionalizmusról szövött háború előtti álma az európai fasizmus, népiirtó háború és a szovjet

állami elnyomás alatt. Az *Iszkusstvo Kino (Filmművészet)* című lapban végre sikerült megjelentetnie legjelentősebb filmelméleti művét, amely korábbi filmelméleti írásainak összegzett és kiegészített változata volt, s amelyet először 1936-ban szeretett volna nyilvánosságra hozni, végül 1945-ben orosz nyelven jelentetett meg.^[1] A könyv kedvezőtlen szovjetunióbeli fogadtatásának hatására Balázs Béla hozzákezdett fő művének szánt könyvéhez. Ez az átdolgozott elméleti munka 1948-ban *Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*^[2] címen jelent meg. Előadássorozatai, filmes és színházi munkái, illetve munkásságának hivatalos magyarországi elismertetésére tett erőfeszítései mellett új kötetének népszerűsítéséhez nemzetközi kapcsolathálózatát is mozgósította. A könyv eszközként szolgált annak a baloldali nemzetközi humanizmusnak a helyreállításához, amely a háború előtti – filmteoretikusként, regény-, mese- és színdarabíróként, librettistaként, költőként, filmrendezőként, forgatókönyvíróként, kulturális aktivistaként és kritikusként – végzett tevékenységeinek mozgatórugója volt. A budapesti Balázs-archívumban rengeteg levél található a háború utáni időkből: távoli barátoknak, kollégáknak küldött és tőlük kapott levelek, amelyekben gratulálnak a *Filmkultúra* megjelenéséhez, vagy felajánlják, hogy a könyvet franciára (1948) németre (1949), olaszra (1952) és angolra (1952) fordítják.^[3]

Balázs Bélának a háború utáni európai filmkultúra reneszánszában játszott szerepét, melyet kortársai a filmes írásaiban láttak megnyilvánulni, a svájci író, Edwin Arnet foglalja össze. „Herr Balázs két könyve, *A látható ember* és *A film szelleme*, a filmirodalom klasszikusai közé tartozik. Filmes témájú intellektuális műveiben olvasható színvonalas megállapításait, véleményem szerint, egyéb filmfilozófiai munkáknak máig sem sikerült meghaladnia.” Arnet szerint Balázs Béla korai műveit „a megfogalmazás és a pontos leírás képessége” is kiemelte a hasonló munkák közül, így olvasásuk „kivételes élvezetet” jelent. „Herr Balázs” – írja Arnet – nem csupán filmkritikusoknak és teoretikusoknak szánja műveit, hanem egy szélesebb olvasóközönségnek, amely túlmutat a filmről szóló filozófiai munkák által hagyományosan megcélzott „belső cinefil körökön”.^[4]

Az olvasókat évtizedeken keresztül megfosztották attól, amit Arnet „kivételes élvezetnek” nevezett. Balázs Béla ismertebb művében, a *Filmkultúrában* gyakran szó szerint ismételi meg hosszú részeket abból a két munkájából – a *Der sichtbare Mensch (A látható ember, 1924)* és a *Der Geist des Films (A film szelleme, 1930)* -, amelyek révén a fejlődő német nyelvű filmesztétika központi figurájává vált. Ezek a részek azonban csupán töredékes képet adnak a Balázs Béla korai műveiben megcélzott elkötelezett elméleti írásmódról. Ezt az írásmódot, Arnet joggal írja, annak a szélesebb közönségnek a megszólítása jellemzi, amelyet Balázs be szeretett volna vonni a film fiatal médiumában rejlő esztétikai és kulturális lehetőségekről szóló párbeszédbe. Balázs munkásságának megkésett nemzetközi elismerése azt eredményezte, hogy elsősorban a film médiumának absztrakt grammatikájával foglalkozó formalistaként vagy esszencialistaként tartják számon, akinek a filmkép „lelkével” és „szépségével” való foglalatossága sehogyan sem illeszthető össze a filmelmélet későbbi (poszt)strukturálta, illetve kulturális materialista irányzataival.^[5]

Az ezredforduló óta megélénkülő tudományos érdeklődés Balázs korai munkái iránt arra mutat, hogy talán itt az ideje, hogy átértékeljük munkásságát. A Suhrkamp német kiadó 2001-ben újra

kiadta *A látható embert* és *A film szellemét* is.^[6] Ugyanabban az évben a független berlini kiadó, a *Das Arsenal* Hanno Loewy, Balázs életrajzírójának szerkesztésében új sorozatot indított Balázs meséiből, regényeiből és újságírói tárcáiból.^[7] A 21. század elején *A látható embert* újra kiadták olasz és magyar nyelven; az angol nyelvű kritika érdeklődése, amely a weimari filmművészet kutatói körében már az 1980-as évek kezdete óta érlelődött, új lendületet kapott, amikor 2006-ban és 2007-ben két jelentős lap, az *October* és a *Screen* angol nyelvű részleteket közölt Balázs filmelméleti és kulturális esszéiből.^[8]

Számos tényező járult hozzá a Balázs művei iránti megújuló érdeklődéshez. Balázs korai művei egy olyan, felgyorsult technológiai fejlődés jellemezte korszakban láttak napvilágot, amelyet az „elszabadult kamera” megjelenése, a sztereoszkópikus filmmel, a színekkel és a széles vászonnal való kísérletezés, valamint – a filmművészet sajátosságát annak képi megjelenésében rögzítő korai elméletek legnagyobb sajnálatára – a hang megjelenése jellemezte.^[9] Balázs számára az elméletírás nem tudományos ambíció volt, hanem olyan kreatív tevékenység, amely először a bécsi kávéházakban formálódott ki, ahol korai filmkritikáit írta a *Der Tag* című napilapnak, később pedig spekulatív elmélkedése és szövegkönyvíróként, rendezőként, illetve fordítóként, valamint a szovjet filmirodalom legfontosabb alkotásainak népszerűsítőjeként végzett gyakorlati tevékenysége közötti termékeny összeütközések folyamatában csiszolódott. Korai filmelméletét saját forgatókönyveire, köztük a *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (*Egy tízmárkás kalandjai*, 1926), a *Grand Hotel* (1927), a *Narkose* (*Narkózis*, 1929) című műveire való utalásokkal fűszerezte, és a forradalmi célokra mozgósított gyakorlati filmkészítésben szerzett tapasztalataival színezte (ideértve ritka megjelenését a filmvászonon, mint a Kommerszfilm Hadseregének parancsnoka Szergej Eisenstein – elveszett – politikai burleszkjében, a *Vihar La Sarraz felett* [1929] című filmjében); így azt olyan kulturális gyakorlat termékeként kell olvasni, amely szerzőjének közvetlen filmtechnológiai tapasztalatán és kreatív gyakorlatán alapszik, és magában hordozza Balázsnak azt a törekvését, hogy írásai talán egyengethethik a médium jövőbeni kibontakozását.

A 21. század filmelmélete egyesek szerint hasonló válaszút előtt áll, mint amelyet Balázs érzékelt a mozgókép első megjelenésének mámorító időszakában. Francesco Casetti szerint a digitális forradalom elbizonytalanította a filmelmélet tárgyát, illetve magát a filmelmélet gyakorlatát és intézményét is. Ahogyan a film médiuma többféle felületen – digitális film, személyi számítógépek, internet, digitális televízió, kábeltévé, mobiltelefon – szóródik szét, a filmelmélet is „szétszóródott...tárggyá” válik, és feldarabolódik a „Nagy Elmélet” homályos újrafogalmazásai és az empirikus kutatás között, amely „az általános elemzéssel szemben az »esettanulmányokat« részesíti előnyben”, valamint „lokális és lokalizált mintázatokat” hoz létre, melyek a filmkutatókat arra kényszerítik, hogy „töredékeket vizsgáljanak anélkül, hogy tisztában lennének azoknak egy nagyobb keret részeként betöltött szerepével”.^[10]

Az egyik lehetséges válasz a Casetti által említett bizonytalanságra a filmelmélet és a mozgókép kapcsolatának történetéből levonható tanulságok vizsgálata. Lee Grieveson és Haidee Wasson *Inventing Film Studies* című műve olyan kortárs munka, mely „a filmet a kutatás tárgyává... tevő irányzatok” vizsgálatát azzal a polemikus szándékkal viszi végbe, hogy „vitát indítson arról, miért

van jelentősége az általunk létrehozott tudásnak, és mi ennek a tudásnak a politikai szerepe az egyetem falain kívül és belül”.^[11] Hasonló polémia hatja át Annette Kuhn a *Screen* folyóirat ötvenéves történetéről írt esszéjét, melyben olyan történetfogalmat állít előtérbe, amely nem az „Elmélet” felépítményével foglalkozik, hanem az „elméletgyártás nyitott és folyamatos” történeti gyakorlatával, amely így lehetővé teszi a filmkutatók számára, hogy megértsék, megmagyarázzák vagy egyenesen segítsék átalakítani a kutatás tárgyát, amely „egyrészt sokféle, másrészt folyamatosan változik és átalakul”.^[12]

Épp egy ilyen fajta történetről lesz szó ebben a bevezető esszében. A következőkben Balázs korai, filmről szóló írásait próbálom elhelyezni a 20. század eleji kritikai intellektuális élet történetének térképén. Balázs korai filmelméletének három jellemzőjét szeretném itt kiemelni: a filmi testről, a közelképről és a montázsról szóló írásait. Ezeket három, egymással összefüggő kulturális-politikai nézőpontból, a romantikus modernizmus, a marxista kultúraelmélet és a kozmopolita univerzalizmus oldaláról vizsgálom. Ezek az irányzatok egyrészt motiválták Balázs filmes írásait, másrészt kontextualizálják a filmelmélet kialakulásának vizsgálatához szükséges történeti feltételeket. Balázs aktív párbeszédet folytatott a fejlődő film médiumával, írásait nem tárgyasított elméleti konstrukciónak tekintette, hanem a kulturális gyakorlat cselekvő energiájának a néma- és a hangosfilm történetében.

Balázs mint romantikus modernista



Balázs Szegeden, 1900-1910 körül. MTAK Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, Ms 5022/163

Balázs Béla 1884-ben született Szegeden – Herbert Bauer néven – kétnyelvű, német-magyar zsidó család gyermekeként. Irodalmi pályája 1900-ban kezdődött, amikor első versét beküldte a helyi laphoz, a *Szegedi Napló*hoz, magyar írói álnevét pedig az újjáéledő magyar nemzeti hagyományhoz való elkötelezettsége jeléül vette fel. Balázs Béla sok más, radikális körökben mozgó társához

haszonlóan, kikhez később, Budapestre költözése után került közel, kezdettől fogva ellenezte a magyar kulturális nacionalizmus azon formáit, amelyek – bár a 19. századi Habsburg-ellenességet táplálták – mégis azt a magyar társadalomról alkotott Biedermeier képet támogatták, amely szerint az népies falusi parasztságra és polgári városi elitre tagolódik. Amikor Balázs 1902-ben elnyerte a budapesti Eötvös Collegium ösztöndíját, összebarátkozott Bartók Béla és Kodály Zoltán zeneszerzőkkel. Az ő segítségükkel finomította a népi kultúrából táplálkozó magyar újjászületés alternatív utópiáját. Balázs többször elkísérte Kodályt és egyszer Bartókot is, a 20. század eleji Magyarország többnemzetiségű vidékein folytatott terepkutatásaikra, ahol magyar, román, szlovák, rutén, szerb, cigány és arab népdalokról készítettek fonográffelvételeket és zenei lejegyzéseket. Úgy tervezték, hogy a gyűjtemény Magyarország zenei örökségének alapjául a vidéki parasztság zenei hagyományait teszi meg, nem pedig a kulturális nacionalista folklór cigányzenéjét. Míg a két zeneszerző ehhez az örökséghez visszanyúlva fejlesztette ki jellegzetesen modernista, ütős hangszereket használó, pentatonikus kompozíciós stílusát, Balázs a költészet, a dráma- és a prózairodalom felé fordult, számára ezek jelentették az új magyar népi nyelv megteremtésének eszközét. A hármas együttműködésből születtek Balázs költeményeinek zenei átiratai: *A fából faragott királyfi* (1917) című balett, amelyet kifejezetten Bartók számára írt, valamint leghíresebb műve, *A kékszakállú herceg vára* című misztériuma (1912), amelyet Balázs Bartóknak és Kodálynak ajánlott, és amelyből Bartók ugyanilyen címmel írt operát.^[13]



Balázs a háborúban. 1914-15. Lukács Archivum 179.

Balázs korai kulturális radikalizmusa így a népi nyelv iránti romantikus elkötelezettség révén jutott kifejezésre, amelynek alapja egyrészt a néphagyomány, másrészt a szimbolizmusban és a századvégi avantgárdban gyökerező misztikus modernizmus. Balázs meghatározó kapcsolatot ápolt a modernista költővel, Ady Endrével, akinek műveire többek közt Baudelaire és Verlaine volt hatással. Bartók Debussy zenei impresszionizmusából merített ihletet, Balázs Béla műve, *A kékszakállú herceg vára* pedig a Kékszakáll-legendának – a belga szimbolista, Maeterlinck által írt – 1899-es változatán alapul.^[14] Ezt a csoportot az I. világháború előtti években az fogta össze, hogy mindannyian hittek a művészi utópiák erejében, valamint hogy mindannyian ellenséges érzelmeket tápláltak a reakciós erők iránt: egyrészt a dekadens arisztokráciával és a dzsentrivel szemben, másrészt a folklorisztikus konzervatív nacionalizmussal szemben. A háború kitörésével azonban Balázsnak a magyar nemzeti kulturális normák ellen irányuló, addig túlnyomórészt esztétikai jellegű kritikája idővel forradalmi társadalmi-politikai dimenziót is kapott. 1915-ben Balázs és egy szintén meghatározó barátja, Lukács György egyesült erővel megalapították a Vasárnapi Kört, amely írók, filozófusok, természettudósok és más értelmiségiek laza szövetségét jelentette, akik vasárnap délutánonként Balázs Béla otthonában gyűltek össze. Bartók és Kodály mellett, akik egy-egy alkalommal megjelentek ugyan, de akkor már nem voltak olyan közeli kapcsolatban Balázssal, a Kör tagjai közé számított még Mannheim Károly szociológus, Lesznai

Anna költő és illusztrátor, Antal Frigyes marxista művészettörténész, Ritoók Emma író és filozófus, valamint két nő, akik Balázssal és Lukáccsal együtt a csoport magját alkották, Hajós Edit, Balázs felesége és az általa Balázs szeretőjeként megtűrt Hamvassy Anna (aki 1919-ben Balázs második felesége lett).



Képeslap a Vasárnapi Körről a fotográfus Olga Máténének. Balról: Karl Mannheim, Fogarasi Béla, Lorsy Ernő, ismeretlen, Elza Stephani, Hamvassy Anna, Hajós Edit, Balázs Béla. 1917 körül. PIM F.1745.



Lukács Györggyel és Hamvassy Annával. Valószínűleg 1915-16 körül. PIM F.4319.



Balázs és Anna a DEFA-nál. MTAK Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, Ms 5022/179

Hanno Loewy szerint a Vasárnapi Kör megalapítása azt bizonyítja, hogy Balázs „erőteljesen egy olyan konkrét utópia felé fordult”, amely radikális kulturális átalakulást jósolt, de mivel ez az utópia metafizikai idealizmuson alapult, főhőse egyelőre képtelen volt bármilyen politikai lépésre a nyugtalan háborús világban.^[15] Amikor azonban a csoport 1917-ben elindította a Szellemi

Tudományok Szabadiskoláját, amely nyilvános etikai és filozófiai vitáknak adott teret, a kör tevékenysége kezdett eltolódni a közösségi felelősségvállalás felé, így számos tagja lelkesen fogadta a rövidéletű 1919-es magyar kommün forradalmi küzdelmének eszméit. Balázs, aki 1918-ban belépett a magyar szocialista pártba, és akit vonzottak a forradalmi kommunizmus eszméi, Kun Béla Tanácsköztársaságának vezető tisztviselőjeként társult Lukácshoz. A Kormányzótanács irodalmi osztályának lett a vezetője, és azon munkálkodott, hogy a kultúrát széles tömegekhez juttassa el, míg végül a Köztársaság összeomlásakor 1919 novemberében Hamvassy Annával és a Kör más tagjaival, köztük Lukáccsal, Lesznai Annával és a pszichoanalitikus René Spitz-cel együtt Bécsbe emigrált.

Noha Balázs csak akkor kezdett filmkritikával foglalkozni, amikor 1922-ben a bécsi *Der Tag* napilap filmkritikusa lett, közéleti értelmiséggé válásának korábbi története, amely a Habsburg-uralom hanyatló évtizedeiben játszódott, igen tanulságos, mivel megvilágítja azt a materiális hátteret, amelyből később filmelmélete is kialakult. Balázs II. világháború utáni levelezésében újra és újra felidézi a közép-európai kávéházak világát, amelynek fő tengelyét Budapest, Bécs, Prága, Párizs, Berlin világvárosi központjai képezték. Ezekben a soknemzetiségű, soknyelvű és kozmopolita nagyvárosokban nevelkedett Balázs nemzedéke, amelyet Mannheim később „szabadon lebegő értelmiségnek” nevezett: ők a kultúra kommentálói és művelői, Balázs, Bartók, Kodály, Lukács, akik a társadalmi osztályok, társadalmi és nemzetiségi struktúrák, valamint politikai rendszerek kiterjedt átalakulásainak – Magyarországon és Közép-Európa-szerte például az új nagypolgárság felemelkedésének, a zsidók nagypolgárságba való részleges beolvadásának, illetve a nacionalista és a császárellenes érzelmek virágzásának – csomópontjaiban helyezkedtek el. A „rengeteg egymással kölcsönösen ütköző tendencia” keresztműzében kialakuló, közép-európai modern világvárosi értelmiség informális nyilvános helyeken (kávéház, színház, filmszínház, magánlakások) gyűlt össze, ahol hagyományos osztálybeli, politikai, nemzetiségi hovatartozástól mentes, heterogén közösséget alkothatott, amelynek tagjaiban mégis közös volt a modernista kulturális megújulásra való törekvés.^[16]

Kertész Mihály (Michael Curtiz) rendező későbbi visszaemlékezéséből kiderül, hogyan vonult be 1911-ben a budapesti Velence Kávéház a filmművészet történetébe mint a magyar filmművészet születésének helye. A tulajdonos „Herr Ungerleider” bizonyos estéken „lehúzta a rolókat, és villódzó képeket vetített a fehér vászonra”.^[17] Ungerleider később „szívélyesen arra kérte Kertészt, hogy vállaljon szerepet az első magyar földön készített filmművészeti alkotásban”, ez pedig megerősítette azt a tényt, hogy a kávéház és más nyilvános találkahelyek jelentős szerepet játszottak mint a „modernitás terei”, azaz olyan könnyed, kulturálisan heterogén társas-térbeli miliók, amelyek új tapasztalati és filozófiai távlatokat jelöltek ki Balázs és Kertész nemzedékének kulturális értelmisége számára.^[18] Ahogy Kertész filmes karrierje a budapesti kávéházakban játszódó véletlenszerű találkozások nyomán bontakozott ki, úgy született meg Balázs filmelmélete is a közép-európai nagyváros marginális kulturális tereiben. Vasárnapi Köre összejövetelén, mind a háború előtti Budapesten, mind a két háború közötti Bécsben, az intellektuális alkotás a

szenvedélyes barátság – a „régimódi barátság”, ahogy Mannheim Károly később egy levelében nevezte – romantikus ideálja köré szerveződött a heterogén tömegkulturális modernitás „tapasztalati terében” (Mannheim) megszülető, új kulturális alany utópiáját képviselő avantgárdista értelmiség körében.^[19] Balázs korai emigrációs éveinek levelezéséből olyan író képe rajzolódik ki, aki számos műfajhoz és kulturális formához kötődő tevékenységgel foglalkozik, és élénk párbeszédet folytat kortársaival, köztük Arthur Schnitzler íróval, Alfred Polgar tárcaíróval, Berthold Viertel filmrendezővel (aki számára Balázs az *Egy tízmárkás kalandjainak* forgatókönyvét írta), valamint a háború előtti budapesti évekből ismert, most emigrációban élő honfitársaival. Balázs 1919 után újságíróként és kritikusként írt cikkekből próbálta fenntartani magát olyan lapoknál, mint a bécsi *Der Tag* és a *Wiener Tageblatt*, a svájci liberális-polgári *Basler National-Zeitung*, valamint a budapesti német nyelvű napilap, a *Pester Lloyd*. Költői, dráma-, regény- és meseírói életművét további munkákkal gyarapította, köztük magyar nyelvű verseskötete, a *Férfiének* (1923), kínai mesegyűjteménye, a *Der Mantel der Träume* [Álmok köntöse] (1922), a magyar és az osztrák kommunista párt számára írt agit-prop színdarabjai és korai kirándulásai a forgatókönyvírás területére, például Hans Otto Loewenstein *Kaiser Karl* (1921), *Der Unbekannte aus Russland* (1922) című műveinek és társszerzőként a *Moderne Ehen* (1924) című művének esetében.^[20]

Balázs szerepe a zsidó kultúrtörténetben

Visszatekintve a lázas alkotás és a kulturális-forradalmi lelkesedés mámoros éveire Balázs később egy Alfred Polgarnak írt levelében felidézte a „közös színházi estéket a humanitás városában, amely most már rég a múlté”.^[21] A jelen széttöredezett „humanitására” való utalása a társadalmi-térbeli háttér egy másik olyan vonására mutat rá, amely Balázs filmelméletének fejlődését az 1920-as évek kezdetétől fogva meghatározta. Balázs a levelet emigrációja harmadik színhelyéről, Moszkvából írta Polgarnak, abból a városból, amelyben azt remélte (mint hamarosan kiderült, tévesen), hogy megtalálja régóta dédelgetett utópiájának megvalósulását a forradalmi tömegkultúráról. Amikor Balázs 1931-ben elhagyta Berlint, ahol 1926 óta élt, és Moszkvába emigrált, elborzadva látta a nácik „általános hadjáratát a zsidók kiirtására”.^[22] Ausztria 1938-as annektálásával nem csupán a bécsi avantgárd informális rendszere omlott össze, hanem – ami még súlyosabb – a zsidó értelmiségnek azok a kapcsolathálói is szétszakadtak és felbomlottak, amelyek életben tartották a közép-európai modernizmust, és amelyek Balázs budapesti és bécsi tevékenységének helyi társadalmi környezetét, illetve a Bécsből Berlinbe, Berlinből Párizsba, Párizsból Rómába, Zürichbe és azon túlra is eljutó nemzetközi intellektuális áramlatokban való aktív részvételének keretét is adták.

Michael Löwy *Redemption and Utopia* című, a közép-európai zsidó szabadelvű gondolkodásról írt tanulmányában említést tesz Balázsról is, mint a 19. század közepétől 1933-ig tartó időszak közép-európai zsidó értelmiségének felvirágzásáról szóló nagyobb történet egyik alakjáról. Löwy, miközben feltérképezi az „álmodozók és utópisták nemzedékét” – akik főleg németajkúak voltak, de az egyesítés előtti és utáni Németország, az Osztrák-Magyar Monarchia és

Csehszlovákia egymástól távol eső területein szétszórva éltek -, egy olyan „földalatti levelezési hálózatról” ír, amely „összekötötte a legkreatívabb értelmiségieket” (példaként Franz Kafkát, Walter Benjamint, Gershom Scholemet, Lukács Györgyöt, Erich Frommot említi), valamint egy „forradalmi társadalmi gondolkodásról”, amely ezt az „új társadalmi kategóriát” máskülönben eltérő jellemvonásai ellenére egyformán lelkesítette.^[23]



Lukácsal Olaszországban, 1913 körül. Lukács Archívum 225.

Különösen Lukácsal való barátságának volt köszönhető, hogy Balázs a Löwy által leírt zsidó körök állandó résztvevője lehetett. A barátságot az is erősítette, hogy 1906-7-ben mindketten részt vettek Georg Simmel kultúrfilozófus berlini magánszemináriumán. A számos informális kör egyike, amelyek Löwy szerint a huszadik század eleji közép-európai zsidó értelmiség életének meghatározó színterét jelentették, Simmel szellemi nagysága köré csoportosult. Hasonló csoportosulás volt például a heidelbergi Max Weber-kör, amelyet Lukács (Weber tanítványa) Ernst Bloch filozófussal és Ernst Toller expresszionista drámaíróval együtt szintén gyakran látogatott; valamint a frankfurti Nobel rabbi köré szerveződő csoport, amelynek informális tagjai közé tartozott többek között Siegfried Kracauer, Leo Löwenthal és Erich Fromm is.^[24] Balázs és Lukács együtt mozgott ezekben a körökben, ahol életre szóló közös élményeket szereztek, szeretőket cseréltek, filozófiai, kulturális és politikai kérdésekről vitatkoztak, míg végül, miután mindketten részt vettek az 1919-es budapesti kommünben, barátságuk politikai szemléletbeli különbségük miatt megszakadt.

Löwy véleménye szerint ezt a szétszórta és társadalmilag marginális értelmiséget az tartotta össze,

hogy mindannyian elkötelezett hívei voltak a zsidó messianizmus és a szabadelvű társadalmi utópia történetileg sajátos keverékéből kialakult felfogásnak. Balázst és Lukácsot budapesti éveikben tehát egy olyan közös forradalmi tudat tartotta össze, amelynek kulturális gyökerei egyrészt a romantikába nyúlnak vissza – innen ered Balázsnak a magyar modernizmus népi változatában megvalósuló, forradalmi kultúra melletti elköteleződése, amely szintén egy utópisztikus, kapitalizmus előtti múltba tekint vissza -, másrészt egyfajta misztikus modernizmusból erednek, amely csupán késve alakult át politikai tettekre buzdító marxista kiáltványokká.^[25] Amikor Balázs első verseskötete 1908-ban megjelent, Lukács mint leglelkesebb támogatója azt írta róla, „Balázs Bélában [...] a mai generáció legmélyebb legintellektuálisabb problémái formálódnak át művészetté, nőnek muzsikává.”^[26] Ebben a korszakban a két író romantikus elköteleződése a művészetnek mint a társadalmi-politikai küzdelem utópisztikus transzcendálásának eszköze iránt a romantikus vándor életmódjának utánzásában és barátságukban tükröződött, amelynek szenvedélyessége az azonos neműek közötti érzéki kapcsolatok romantikus kultuszához nyúlt vissza. Ebből ered az I. világháború alatti szertelen, gyakran extatikus levelezésük, amikor megszállottan vándoroltak azok között a nagyvárosok között, amelyek Löwy szabadelvű értelmiségének legfőbb célállomásai voltak: Berlin, Frankfurt, Párizs, Firenze és Budapest. 1914-re azonban a nézetkülönbségek már megmutatkoztak. Lukács egyre inkább az aszketizmus felé mozdult el, amely filozófiailag a *Die Theorie des Romans (A regény elmélete)*, 1916) című munkájában fejeződött ki. A mű a klasszikus regényhős „démoniságának” kritikája, aki „a közvetlen, egyenes utat választja az eszme megvalósításához”.^[27] Lukács egyre jobban viszolygott a politikai ideálokkal szemben az esztétikaiakat előnyben részesítő kulturális utópiáktól, és ez a testi örömek gyakran önsanyargató elutasításában, legélesebben pedig szeretőjével, Irma Seidlerrel való szakításában nyilvánult meg (aki később Balázssal való rövid viszonya után öngyilkos lett).

Lukácsot 1919 tavaszán helyettes közoktatásügyi népbiztossá nevezték ki, és szándéka, hogy kulturális reformok útján forradalmi átalakulásokat vigyen véghez, azt mutatja, hogy a művészet társadalomformáló erejébe vetett hite megmaradt. Balázssal – mint a Közoktatásügyi Népbiztosság irodalmi és művészeti ügyosztályának vezetőjével – karöltve Lukács a kulturális alkotás minden formáját államosította és kollektivizálta, intézkedéseket hozott, hogy a dolgozó tömegek számára művészeti és oktatási intézményeket létesítsenek, a kommunizmust pedig „a szeretet társadalmában” a kapitalista elidegenedésen való túllépés eszközének tekintette.^[28] A későbbi évek doktriner marxista Lukácsa a kommün alatt beszüntette tevékenységét mint a kultúra forradalmi erejének téves elképzelésén alapuló naiv gyakorlatot. „Nevetséges” lenne, írta Lukács 1970-71 közötti önéletrajzi kéziratában, a *Gelebtes Denkenben*, ha „szándékunkat, hogy eltöröljük a műalkotások árucikk jellegét [...] kommunista intézkedésként” mentetgetnénk.^[29]

E téma kapcsán Lukács visszafordíthatatlanul eltávolodott Balázstól. Bár 1919-ben együtt menekültek Bécsbe, radikálisan különböző utakon jártak. Lukács egyre inkább a pártpolitika felé fordult, földalatti mozgalmakban és illegalitásban dolgozott, hogy egyesítse a különálló emigráns

forradalmi csoportosulásokat. Balázs ezzel szemben továbbra is egy látnoki, eszkatologikus marxizmust képviselt, amely „elsősorban saját művészi tevékenysége átalakítására és a profán világ és annak szimbolikus, »szakrális« formái közötti kapcsolatra” összpontosult.^[30] Kezdetben írásainak középpontjában a dráma, az új regény, a mesék és a balett állt. Amikor azonban 1922-ben Balázst felkérték, hogy filmkritikákat írjon a *Der Tag* számára, megkezdődött életre szóló kapcsolata azzal a médiummal, amely nézete szerint elérte a forradalmi ideáloknak a kortárs populáris kultúrában történő tényleges megvalósulására irányuló utópisztikus célt – amelyet Lukács most feladott, de amely mellett azonban a Löwy által közép-európai értelmiségnek nevezett csoport tagjai közül más figyelemreméltó egyéniségek, leginkább Ernst Bloch, még kitartottak.

Utópisztikus test a filmben

1922 és 1925 között Balázs – szépművészetről, színházról, rádiójátékokról és egyéb népszerű kulturális formákról szóló esszéi mellett – több mint 200 filmes témájú kritikai cikket publikált a *Der Tag*-ban. 1924-ben ezek a cikkek jelentették első hosszabb művének alapanyagát, amelyet a filmelméletéről németül írt *A látható ember* címmel. A könyv Balázs forradalmi látomását ebben a korszakban átható romantikus szabadelvű modernizmus példamutató megvalósítása. Utópisztikus modernizmusa szintén elsősorban a filmi test általa felvetett gondolata köré épül. A következőket írja:

A könyvnyomtatás feltalálása óta azonban a szó vált összekötő híddá ember és ember között. Az emberi lélek a szóban sűrűsödött össze, kristályosodott ki. A test azonban lélektelenné és üressé vált [...] A szavak kultúrája anyagtalan, elvont, intellektuális kultúra, amely az emberi testet közönséges biológiai gépezetté minősítette. Az új, az eljövendő mozdulatbeszéd abból a fájdalmas vágyakozásunkból születik, hogy tetőtől talpig, egész testünkkel (és ne csak szavainkkal) emberek lehessünk, ne kelljen testünket, mint valami idegen tárgyat, praktikus, használható szerszámmat magunkkal hordoznunk. Ez a vágy az elnémult, elfelejtett, láthatatlanná vált testi ember felébresztéséből fakad.(16-17.)^[31]

Balázs filmértelmezése, mely szerint a film olyan médium, amelyben megvan a lehetőség arra, hogy a „arcjáték és a mozdulatok [...] nyelvét” a kultúrába visszahelyezve megtörje a bábeli átkot (16.), a kor számos írójánál – Vachel Lindsay-nél, Ricciotto Canudónál, Louis Dellucnél és másoknál – visszhangra talál, akik hozzá hasonlóan új egyetemes nyelvet láttak a filmben.^[32] Balázs sajátos szemléletéhez tartozik, hogy hangsúlyozza a nyomtatott kultúra kapitalizmussal való kapcsolatát, és hogy a filmi testben a kapitalista elidegenedés leküzdésének eszközét látta. Balázs – Marx és Simmel elméletének nyomán, amely szerint a kapitalista gazdaságok társadalmi interakciójának alapját egyedül a monetáris érték képezi -, a könyvnyomtatás technológiájáról azt

írja, hogy az „siettetette a »tárgyasulás« folyamatát, ahogyan Marx Károly nevezi el az absztrahálódás fokozatos kialakulását. Tudatunk ugyanúgy eltávolodott a dolgok közvetlen, anyagi létének érzékelésétől, ahogyan a dolgok piaci *árának* fogalma fokozatosan kiszorította az igazi *érték* fogalmát az emberi gondolkodásból. A későbbi századok könyvművészete éppen ebben a szellemi légkörben fejlődhetett olyan magas színvonalra” (86.).^[33] A film ezzel szemben, paradox módon jellegzetesen modern kulturális technológiájával – a mozgó fotografikus képpel – legyőzi az elidegenedést, hogy újjá élessze az első látásra modernitás előtti testi élményt és kifejezőmódot: a „látható ember” nyelvét.

Balázs észlelés fenomenológiája

Balázs ismételten hangsúlyozza, hogy az új filmi test nem egyenlő a „primitív” vagy népi kultúrák bűnbeesés előtti testével. A modern test történetiségét először az új filmi testnyelvhez mint az észlelés és a megismerés „kulturális folyamatának” termékéhez fűzött megjegyzéseivel hangsúlyozta. E folyamat során az utcán, a családi otthonban vagy a mozgóképen látott alakok „járását és hétköznapi gesztusait” felismerjük, tudatosan felidézzük, és elraktározzuk, hogy „öntudatlan hajlammá” váljon, amelynek révén „a kultúra a testben ölt formát” (18-19.).

Másodszor ehhez kapcsolódik, hogy a test a filmben a film által létrehozott új észlelési módok alanyaként nyer történeti értéket. Fontos itt megemlíteni, hogy Balázs ismételten utalt az általa „appercepciónak” nevezett észlelési módra, amelyet ő a filmi befogadással és egyszerűen az érzékszervi észleléssel azonosít. Az „appercepció” kifejezést többek között Kant használta egy olyan mentális folyamat megkülönböztetésére, amely empirikus jelenségek érzékelés útján való felfogását belső mentális folyamatokkal társítja. William James szavaival élve, az appercepció lényege, hogy „minden benyomásnak az a sorsa, hogy egy emlékekkel, gondolatokkal, érdekekkel teli elmébe hulljon”, tehát az érzékszervi benyomások „mentális kísérőt kapnak, amely az elme meglévő készletéből származik”.^[34] James fenomenológiai ismeretelmélete itt elutasítja az észlelés alanyát – az „elmét”, a „tudatot” – annak tárgyától elválasztó empirikus dualizmust, és a tárgyi világ észlelését úgy tekinti, mint amelyet a szubjektív „emlékek, gondolatok és érdekek” mindig már eleve áthatnak. Hasonló, a dualista episztemológiákkal szembeni bizalmatlanság hatja át Balázsnál a „látható ember” fogalmát. A Balázsnál gyakran tapasztalható filozófiai bizalmatlanság nagyrészt abból ered, hogy ragaszkodik ahhoz az elképzeléshez, hogy a filmen megjelenő képet nem lehet olyan nyelvi jelként értelmezni, mely a nyelv és a tudattalan (Freudnál), a lacani szimbolikus és képzeletbeli közötti alapvető szakadék eredményeként jön létre, vagy akár valamilyen előadói tevékenység eredményeként, amelyben a jelentés és az azonosság a diskurzus által artikulálódik. Ehelyett Balázs provokatívan kijelenti, hogy a filmben „a szellem közvetlenül [...] láthatóan válik testté” (15.).^[35]

Balázsnak a jamesi „appercepció” fogalmához való visszanyúlása arról árulkodik, hogy a filmi

„szellemről” alkotott felfogása régebbi fenomenológiai hagyományból táplálkozik, melyet Bergson és James mellett Balázs intellektuális fejlődésében szerepet játszó jelentős személyek képviselnek, mint Simmel és Lukács (vagy akár Siegfried Kracauer, bár ő csak távolabbi kapcsolatban állt Balázssal). *A látható ember* egy újabb kulcskifejezése a film „szelleméről” alkotott fenomenológiai felfogásának egy második forrására utal. Egy korai írásában Balázs összefoglalja arra vonatkozó nézetét, hogy a néző és a film közötti interakció során hogyan jön létre szimbolikus jelentés. A nézőség dualisztikus felfogását elutasítva – amely Christian Metz szerint az elsődleges és másodlagos identifikáció közötti váltást jelenti a test általi észlelésről és a test észleléséről a szimbolikus identifikációra – Balázs kitart amellett, hogy maga az észlelés mindig eleve szimbolikus, azonnal azokhoz a „mentális kísérőkhöz, emlékekhez, gondolatokhoz, érdekeltségekhez” kötődik, amelyek, ahogy fentebb már láttuk, William James szerint az érzékszervi észlelés első pillanatában mozgósításra kerülnek.^[36] Balázsnál tehát „a film számára döntő fontosságú az a tény, hogy kivétel nélkül *minden egyes tárgy* szükségszerűen egyidejűleg jelkép is. Mert minden tárgy sajátos arca hat ránk, akár akarjuk, akár nem. Mindig és mindenképpen. Mint ahogyan tér- és időérzékelésünk kategóriája, melyet nem kapcsolhatunk ki tapasztalataink köréből, éppen úgy hozzátartozik minden jelenséghez annak sajátos arculata. Így érzékelésünk szükségszerű kategóriája” (58.).

Fiziognómia

Balázsnak másik, az alábbiakban használt kulcskifejezése, a „fiziognómia” egy pragmatikus angol értelmezésben nem más, mint egy meglehetősen lenézett esszencialista pszichológia, miszerint az arcvonásokból kikövetkeztethető az emberi jellem. Balázs a szót teljesen más értelemben, a fenomenológiai episztemológiát a film hermeneutikájával összekötő kapocsként használja. A „fiziognómia” ugyanis Balázsnál az elméletet a film „olvasásának” gyakorlatához kapcsolja, mely gyakorlat alatt nem a jelentésnek a film szövegéből való kinyerését értjük, hanem a film befogadásának kifinomult poétikáját. Balázs fiziognómia fogalma két dologban különbözik attól az angol nyelvű környezetben általános felfogástól, amely a fiziognómiát az arc karakterológiájára szűkíti le. Az első különbség az, hogy a szót a diegetikus világ egészére, sőt a tárgyi világra is alkalmazza. Antropomorf látomásában még a „néma tárgyak” is „külön életre kelnek, sajátos jelentőséget kapnak” (27.). „A tárgyak arcát”, írja Balázs,

minden kisgyermek ismeri, dobogó szívvel oson keresztül a félhomályos szobákon, ahol vad grimaszokat vág az asztal, a szekrény a heverő, titokzatos arcuk mintha mondani akarna valamit. Gyakran a felnőtt is rejtélyes alakzatokat vél látni a felhők játékában. [...] De van a tárgyaknak kellemes, vonzó arca is. Milyen gyakran nyugtat meg ez az arc, mint valami jó barát szeretetteljes mosolya. Többnyire nem is jut el tudatunkig, hogy mi is okozza jó érzésünket. Nem, korántsem a dekoratív szépség, hanem *a tárgyak kifejező arca*. (49. a szerző kiemelése)

A látható emberben és *A film szellemében* is találunk elszórt utalásokat arra, hogy mit ért Balázs a „tárgyak arca” kifejezés alatt. *A látható embernek* a totálkép használatát tárgyaló részében, mely képes az ember korlátozott látóteréből eddig kiszorult „hatalmas dolgok” ábrázolására, említést tesz a tömegek filmjeiről, amelyek az „emberi társadalomnak a vetületét, megnyilvánulási formáit” mutatják be: a társas csoportosulásokat úgy ábrázolják, ahogy „az individualista művészetek mindeddig sohasem”, és amelyek „osztályjellegét” később nyíltabban politikai művében, *A film szellemében* fejti ki (44. és 143.). Balázs *A film szellemében* is ír a fiziognómiáról, de sokkal kisebb léptékben: a „mikrofiziognómia” az élettelen tárgyak és testrészek közelképként megjelenített „arca”, ahol „nem az a döntő, hogyan néz az ember, hanem az, hogy hogyan néz ki” (104.).

A tömeg, a táj, a gesztusok és testrészek, az élettelen tárgyak részletei tehát Balázs fiziognómiájában ugyanolyan státuszúak, mint az emberi arc. Talán nincs semmi meglepő abban a megállapításban, hogy a film a látvány szétdarabolásával vagy totálképekkel, svenekkel és fahrtokkal teremt jelentést, ezek révén hozza létre a cselekmény terét, vagy ábrázolja a hatalmas építményeket a térben. Balázs filmelméletében azonban – és ez a fiziognómia második sajátossága – a filmi technológia tárgyakkal, testekkel és terekkel kerül kölcsönhatásba, olyan filmi valóságokat teremtve meg a színrevitelben, melyet Balázs „hangulatnak”, „atmoszférának”, „mikropszichológiának”, ösztönös érzékenységnek” nevez, ami a néző és a film közötti interakcióban mutatkozik meg. A fiziognómia abban különül el tehát a realizmustól vagy empiricizmustól, hogy a tisztán empirikus tudással szemben esztétikai jellegű tudást képvisel: olyan tudást, amelyben a megismerés az esztétikai érték és hatás végtelen körforgásának kontextusában történik.

Az intellektuális hagyomány, melyre Balázs *A látható emberben* az esztétikai észlelésről alkotott saját fiziognómiai felfogása forrásaként hivatkozik, a 18. századi filozófiai esztétika. Balázs könyvének „típusról és fiziognómiáról” szóló részét egy Goethétől származó Arisztotelész-idézettel kezdi:

Nem volt még olyan állat, amelynek külső alakja az egyik, viselkedése a másik idegen állat jellegét viselte volna, hanem mindig a maga testét és viselkedését. Ilyen szükségszerűen határozza meg minden test a maga természetét [...] Ha ez így van – márpedig ez mindörökké igaz marad – akkor van fiziognómia. (31.)

Fontos, hogy Balázs itt Goethét idézi, nem pedig a modern fiziognómia „atyját”, a svájci író és protestáns lelkészt, Johann Caspar Lavatert. Lavater Goethe közreműködésével írta meg monumentális műve, a *Physiognomische Fragmente* (Fiziognómiai töredékek, 1775-78) első kötetét. A mű a „mélyre hatoló belső látás” romantikus utópiáját vizsgálja négy kötetben, amely felé később Balázs is törekedett.^[37] Goethe, aki kezdetben lelkesedett Lavater „felfogásáért, mely szerint az ember olyan lény, amelyben a test és a lélek, a külső és a belső létezés elválaszthatatlan egységet alkot”, cikkekkal gyarapította Lavater első kötetét, és hozzájárult, hogy profilképe bekerüljön a III.

kötet költőgénuszokról szóló részébe.^[38] Goethe azonban elhatárolódott Lavatertől, amikor a test, valamint a jellem, a személyiség és a lélek közötti kapcsolatról alkotott felfogásukban különbségek merültek fel. Richard Gray szerint Goethe és Lavater is arra törekedett, hogy „a belső lényeg és [...] az érzékelhető külső megjelenés [...] között azonosságot” állapítson meg. De, amint azt Gray később megvilágítja, míg Lavater a belső és külső lényeg között „szemiotikai” értelemben lát kapcsolatot, miszerint a testi jelenségek a „transzcendentális tartalom jeleivé” válnak, addig Goethe a fiziognómiát, Gray kifejezésével, „szintaktikaként” alkotta meg, amelyben minden testi elem „dialektikus és kölcsönösen meghatározott kapcsolatban áll az egész hipotetikus fogalmával”. Goethe számára a test és az elme, a fizikai forma és a szellemi lényeg egysége tehát állandóan a valamivé válás állapotában maradt. Ahogy Goethe maga is írta: „Az embereket a természet formálja, azok viszont átformálják magukat”.^[39]

Goethe Lavater ontológiája iránti kételkedése részben az összehasonlító anatómiai tanulmányaiból eredt, amelynek során a „Gestalt” fogalmára utalva fejlesztette tovább szintaktikáját. Goethe a „Gestaltot” vagy alakot nem a transzcendens lényeg vagy szellem megdermedt jelének, hanem a természetes, organikus élet végtelen körforgásában létrejövő tűnékeny jelenlétnek tekintette. Így ír erről: „ha megvizsgálunk minden alakot (Gestalten), különösen az organikus alakokat, azt találjuk, hogy egyszerűen semmi sem állandó, semmi sincsen nyugalomban, és semmi sem befejezett, hanem minden folyamatos változásban van [...] Ha valamilyen morfológiát akarunk felállítani, akkor nem beszélhetünk alakról (Gestalt), hanem használatuk a szót, csak az ideához, a fogalomhoz vagy valami olyan empirikus jelenséghez köthetjük, amely csupán egy pillanatra megragadható. Ami létrejön, az nyomban átalakul, nekünk pedig ugyanilyen változónak és képlékenynek kell lennünk, ha természetes, élő intuícióra (lebende Anschauung) akarunk szert tenni”.^[40]

Ez nyilvánvaló összhangban áll Balázs felfogásával, mely szerint a film olyan kulturális technológia, amely az emberi testet a történelem végtelen folyamatával való átalakult kapcsolatban helyezi el. Balázs egyre inkább felismerte, hogy a film médiuma milyen alapvető módon alakította át az emberi észlelés képességét és az érzékelés tapasztalatát. Lenyűgözőnek találta például a haldokló katonák által készített háborús filmfelvételeket vagy a sarkvidéki expedíciókról készült filmeket, amelyek során Scott kapitány vagy Shackleton „szinte a saját halálát filmezte le”. Balázs *A film szellemében* azt állítja:

Az emberi öntudat új formája ez, mely a kamera jóvoltából jön létre. Mert, amíg ezek a férfiak el nem vesztik az eszméletüket, addig szemük az objektívon keresztül néz mindent, és a kép tudósítja helyzetüket. A szellemi jelenlét képi jelenlétté válik [...] A »tisztánlátást« mechanikusan rögzítik, hogy tovább megőrizték. A tudat önkontrollja korábban egy belső képsor volt, most pedig mint filmszerepet rárúházzák a felvevőre, hogy mechanikusan működjék [...] Az operatőr nem addig forgat, amíg eszméleténél van, hanem addig van eszméleténél, amíg forgat.”(151.)

Mint annyiszor máskor, Balázs ezúttal is elutasítja a technológia és a természet, a közvetített és közvetlen észlelés ellentétének dualisztikus felfogását, és a kameráról mint technikai eszköztől olyan képet ad, amelynek megtestesült és testetlen állapotai (az egyik pillanatban még használatlanul áll, a másikban pedig emberi szemmel lát) közti mozgása feloldja a test és a technológia, a belső és a külső világok közötti határvonalat. Egy további példát, Balázs általánosabb, de ehhez kapcsolódó megállapítását, hogy a filmben „A kamera magával viszi a szememet [...] a film teréből látom a dolgokat” (100.), gyakran idézik, mint Christian Metz fogalmának, a filmes azonosulás elsődleges formájának az előképét, amelynek során a néző a kamera helyzetét veszi fel, és „puszta észlelés révén azonosul önmagával”.^[41] Balázsnál azonban nem csupán a kamera, hanem a montázs és a hang is átlépi a belső és a külső világ közötti határvonalat. A montázsnál a vágó ügyes munkával összevághatja „azt a képsort, amely lefut bennünk [...] a tudat és a tudatalatti belső montázsát” (122.). A hang esetében az operatőr ugyanígy használhatja kreatívan a mikrofont arra, hogy „úgy irányítsa fülünket [...] ahogy a némafilm rendezője a szemünket irányította” (177.).

A mese-közelkép

Michael E. Gardiner nemrégiben írt, „a marxista gondolkodás és a mindennapi élet, illetve az utópia jelenségének viszonyáról” szóló tanulmányában Michael Löwy-t ismétli, amikor Balázs olyan kortársait, mint Lukács, Simmel, Bloch vagy Benjamin egy olyan filozófiai hagyományhoz köti, amely gyanakvóan tekint a modern nyugati gondolkodásban meggyökeresedett „köznapi/immanens és utópisztikus/transzcendens mindent átható dichotómiájára”. Ez a közép-európai irányzat inkább egy „köznapi utópizmus” mellett kötelezi el magát, amely a társadalmi átalakulás forrását „az itt és mostban benne rejlő formák, tendenciák és lehetőségek sorában” találja meg.^[42] Balázs filmelmélete a filmi testről szóló írásai alapján egyértelműen e tradícióban helyezhető el. Láttuk, hogyan kovácsolja össze – a kortárs fenomenológiából és a klasszikus esztétikából merítve – a filmi testnek azt az utópisztikus látomását, amely felülkerekedik az empirista dualizmuson és az írott szó tárgyiasításán. Annak különlegessége, amit Balázs az utópisztikus marxizmushoz hozzáadott, mindamellett abban rejlik, ahogy testi utópiáját minden ízében az új filmnyelvre, s a fizikai test (a színész, a filmkészítő, a néző, a tárgyi világ teste), a filmkép, a filmtechnológia és a szubjektív észlelés dinamikus át- és kölcsönhatásaira alapozza.

Balázstra a filmelmélet története legkitartóbban a közelképpel kapcsolatos kommentárjai miatt emlékezett; *s A látható emberben* maga Balázs is megerősíti a közelkép központi helyét filmelméletében, amikor a közelképet „a film legsajátosabb kifejezőeszközének” (41.) nevezi. Az azonban a filmtörténetben nemegyszer felderítetlen marad, hogy miféle összefüggés van Balázs közelképpel kapcsolatos elképzelései és annak az új perceptuális ökonómiának utópisztikus felfogása között, melyet a film a huszadik századi emberi szubjektum számára létrehozott.

A filmtudományban amolyan szokássá vált a közelképről a látvány azon pillanataként beszélni,

amely megakasztja a narratív film időbeli kibontakozását. Balázs elgondolása nagyban eltér ettől. Számára a közelkép a filmet egy másfajta időbeliségbe helyezi át, amely – s ez nagyon fontos – egyben a médium utópisztikus erejének egyik forrása. *A látható ember*-beli fejtegetéseiben – többek között Murnau *Fantomjáról* (Phantom, 1922) vagy Griffith *Út a boldogság felé* (Way Down East, 1920) és *Tűrelmetlenség* (Intolerance, 1916) című filmjeiről – Balázs összehasonlításokat tesz a közelkép és a lírai forma között. A közelkép Balázs számára „az egész dráma költői összefoglalása” (40.), olyan technikai eszköz, amely a filmképet nem a narratív vagy az epikus lineáris időben, hanem az érzelem és az álom temporalitásában helyezi el.

Vegyük példaként Balázs fejtegetését Lilian Gish arcáról Griffith *Út a boldogság felé* című filmjében. Arról a részletről, amelyben Gish, a naiva rájön, hogy a férfi, akivel úgy hiszi, házasságra lépett, egy megrendezett esküvői szertartással szedte rá, a következőket írja:

Amikor csábítója végül is közli vele, hogy csak bolondította...[t]udja, hogy igaz, de tréfának szeretné hinni. És öt perc leforgása alatt felváltva sír és nevet, legalább tízszer egymás után. // Regényben sok-sok oldalt venne igénybe ezen a vékony, sápadt arcon dúló vihar leírása. [...] Az érzések lényege azonban ebben az esetben éppen váltakozásuk eszeveszett tempójában rejlik. Az arcjáték hatásának az alapja az arcmozdulatokkal kifejezett *érzelmek eredeti ritmusukban való visszaadása*. // Ez is olyasmi, amire a szó nem alkalmas. Hiszen egy érzésmozzanat leírása mindig több időt vesz igénybe, mint maga az érzés. Az irodalmi ábrázolás során elvész a lélek belső mozgásának sajátos ritmusa. (38.)

Ez is egyike azon számos szövegrésznek, amelyben Balázs a közelképet egy eltérő, kimondottan filmes időtartamként azonosítja. Noha a közelképhez kapcsolódó elgondolásait még csak ezután fogja bővebben kifejteni *A látható ember*ben, már itt elkezd felismerni a közeli felvétel esztétikai minőségének elmozdulását a költészet „időtartamába”. Balázs Walt Whitmanre hivatkozik, amikor az egyidejűséget a közelkép időszerkezetének elsődleges vonásaként azonosítja. Ellentétben Eizensteinnel vagy Abel Gance-szal, akinek a kísérleteire utal *A látható ember* kommentárjaiban (valószínűleg a *Száguldó kerékről* (La Roue, 1923) van szó, ahol a gyors oda-vissza vágásokkal Gance megpróbálta az egyidejűség érzetét kelteni), Balázs kitart amellett, hogy a közelkép, s nem a montázs az egyidejűség elsődleges lelőhelye a filmben.^[43] Megfigyelései a Gish arcán átfutó érzelmek gyors játékáról jellemzőek Balázs korai nézeteire az arc közelijéről mint olyan fokozottan esztétikai térről, amelyen „a legkülönfélébb érzések” „egyidejűleg is kifejeződhetnek, mint egy zenei akkordban [...] [a]z érzelmek akkordjainak lényege éppen az egyidejűség” (37.). A zenével vont párhuzam végigkíséri Balázs megjegyzéseit a közelkép sokszólamúságáról, azon képességéről, hogy kiemelje, majd egyetlen nagy „szimfóniában” újra egyesítse „az élet szövetének szálait”, amely így, a közelképek montázsával „közel hozza a valóságot” (41.). A közelkép egyidejűsége mindazonáltal nem emeli ki a közelkép tárgyát az idő mozgásából. Inkább napvilágra hozza a szubjektív érzelem mozgásait – az „érzések tempóját”, „a lélek belső mozgásának sajátos ritmusát”, amelyet Balázs szerint a Lilian Gish arcán átsuhanó érzelmek játéka olyan pompásan

közvetít.

A látható ember írásakor Balázs már megszakította a kapcsolatot Bartókkal és Kodállal, megsértődve (némiképp naivan, ha azt vesszük, hogy ekkor még mindkét zeneszerző a Horthy-rezsim ellenséges légkörében élt) tétovázásukért, hogy nyilvánosan elismerjék a száműzött Balásznak való lekötözöttségüket.^[44] Ennek ellenére a közelképpel kapcsolatos megjegyzésekben ott vannak még a Bartókkal való korábbi együttműködés nyomai, s az akkor megismert népmesék, misztériumjátékok és tündérmesék mint társadalmilag átalakító irodalmi formák utóhatásai. Balázs első teljes terjedelmű meséje, *A csend* 1910-ben készült el. Habár életében sohasem került kiadásra, *A csend* előrejelezte Balázs későbbi állhatatos elkötelezettségét a mese mellett. Egész irodalmi pályáját végigkísérte a meseírás; első kötete, a *Hét mese* 1918-ban jelent meg, amelyet további munkák sora követett, mint az 1922-es keleti fantázia, a *Der Mantel der Träume* (München), a terjedelmes *Das richtige Himmelblau (Az igazi égszínkék)*, (1925), s azok az illusztrált gyermekmesék, amelyeket 1931 után, tízéves moszkvai tartózkodása alatt publikált.^[45]

Balázs mese-rajongása talán jóval közismertebben nyilvánul meg Leni Riefenstahllal való együttműködésében mint a *Das blaue Licht* (1932) című látomásos hegyvidéki film társrendezője és társ-forgatókönyvírója. De a mese iránti elragadtatottsága nem korlátozódott a fikcionális elbeszélésre – ez ad magyarázatot a filmi közelkép iránti megszállottságára is. Persze a mesének – mint amiben az utópisztikus társadalmi törekvések összpontosulnak – hosszú története van a közép-európai s főként a német irodalomban. A Grimm testvérek és más romantikus szerzők a nép- és tündérmeséket egy egyesített Németország majdani nemzeti kultúrájának felvázolására használták; s ugyanakkor ezeknek az archaikus formáknak a mozgósításával – mint Jack Zipes megjegyzi – „magyarázták a német burzsoázia nyárspolgári gondolkodását és a felvilágosodás eszméinek elferdítését”.^[46] A mese e két eleme – hogy a társadalmi fejlődésben lévő populáris kultúrában gyökerezik, s hogy az elidegenedett és romlott modernitás kritikája – egyaránt magyarázza, miért volt hatással a műfaj Balázsra, s miért remélte, hogy a mese potenciálja átültethető a film új médiumába. A mese előre megmutatja például a közelkép időszerkezetének számos jellemzőjét. A mese narratívája – a közelkép egyidejűségét tükrözve – nem ok és okozat láncolataként, hanem mágikus átváltozásokon át bontakozik ki, amelyekben a jelen varázstükrök, varázspálcák vagy más természetfeletti beavatkozás által múlttá vagy jövővé lesz. Kétségtelen, hogy a közelkép rokon vonásokat mutat az idő térszerűsítésében. A közelképben az elbeszélés ideje egyetlen beállítás terére szűkül: így az *Út a boldogság felé* című filmben Gish kifejező arca mintegy magába sűríti egy ártatlan fiatal lány rombadőlt életének egészét. Hasonlóképpen a mesebeli elvarázsolt helyeken is egyidejűleg létezik múlt, jelen és jövő – például a Kékszakállú herceg várában, ahol a jelen eseményeire egy mindenütt jelenlevő múlt árnya vetül, s ahol a jövőbe vezető út térbeli küszöbökön, s nem az elbeszélés idejében kibontakozó eseményeken át vezet.

Balázs 1910-es *Kékszakállú* librettója valóban alkalmas arra, hogy *A látható ember* filmi közelképről tett állításainak allegorikus előrevetítéseként olvassuk. 1924-es szövegében Balázs úgy ír majd a közelképről, mint olyan mágikus helyről, amelyben az idő- és térviszonyok átalakulnak és

határaikat vesztik. A Kékszakállú-rege kastélya Balázsnál hasonlóan elvarázsolt hely. Már az opera recitált prologusa felhívja a figyelmet a belső és külső világok átjárhatóságára a kastély-színpad terén belül: „Ím szólal az ének. / Ti néztek, én nézlek. / Szemünk pillás függőnye fent: / Hol a színpad: kint-e vagy bent, / Urak, asszonyságok?”^[47] Hogy az objektív világ szubjektív színezetet kap az egyén és a közösség, illetve a közönség és a színpad határainak eltörlésével, az is bizonyítja, hogy Kékszakállú drámájában maga a kastély is főszereplővé válik. Az opera Kékszakállú belépőjével indul, amint oldalán új feleségével, Judittal, belép egy félhomályban borongó középkori kastélyba, amelynek hét hatalmas, dísztelen ajtaja van. Amikor Judit arra kéri, nyissa ki az ajtókat, hogy a kastélyba fény áradjon, nemcsak Kékszakállú retten vissza a véres titok közelgő feltárulásának iszonyatától – a kastély hetedik ajtaja ugyanis a három meggyilkolt exfeleség hátborzongató jelenlétét rejt -, de maga a kastély is megelevenedik, verejtékezik, sír-rí, nyög, sóhajtozik és vérzik: a zenei partitúra a kínszenvedést moll motívumokkal fokozza, majd az utolsó ajtó feltárulása előtt egy „szakadatlanul ismétlődő, a vér-motívummal átítatott zenekari osztinatóval” tetőzi be.^[48]

A librettó német fordítására saját kezűleg írt jegyzeteiben Balázs megjegyzi: „A *Kékszakállút* azért neveztem színpadi balladának, mert a színpad itt nem egyszerűen a dialógus színtere. A színpad egy szereplő. A magyar *dramatis personae* három szereplőt nevez meg: Kékszakállút, Juditot és a kastélyt [...] Kékszakállú megengedi szeretett felségének, hogy belépjen a kastélyába, a lelkébe. És ez a kastély (a színpad) remeg, sóhajtozik és vérzik. Mindaz, amin a nő a falakon belül lépked, élő anyag”.^[49] A kastély megelevenítése, az emberi és nem-emberi határainak eltörlése Balázs majdani antropomorf közelkép-értelmezésének előképeként tekinthető *A látható emberben*, ahol különösen az arc közelijében a „való élet lüktetését és elevenségét” véli felfedezni. (*ford. mód.* 74.). Ahogy a *Kékszakállú* a múltat és a jövőt – Kékszakállú rémtetteinek múltját és Judit végzetének jövőjét – a látható jelen egyidejű tér-idejébe sűríti, szintén előrevetíti Balázs azon megfigyelését, miszerint azáltal, hogy „a cselekményt [...] olyan térbe helyezi, amelyben semmi utalás nincs az idő múlására” a közelkép „szimultanista ábrázolása a film időperspektíváját is megsemmisíti” (72.).

A közelkép és Bergson

Ezidáig a közelkép azon temporális aspektusait emeltem ki, amelyek a közeli beállítást a mese hagyományán belül helyezik el, s ez segített magyarázatot adni Balázs utópisztikus törekvéseire a filmmel mint olyan formával kapcsolatban, amely valóra váltja egy néptömegek által és értük teremtet kultúra forradalmi álmát.^[50] De Balázs már *A látható emberben* burkoltan utal a közelképpel kapcsolatos gondolatainak egy másik forrására, minthogy azok nem csupán a meséhez fűződő régi vonzalmából, de a korabeli, az idő fenomenológiáját tárgyaló írásokból is erednek. A közelképpel kapcsolatos későbbi írásainak jövőbeli irányát sejtetve Balázs úgy ír itt a közelképről, mint amely az időt nem egyszerűen a kép jelenének egyidejűségébe sűríti, hanem a kép alapvető lényegét változtatja meg. Az álom filmi ábrázolásáról szóló passzusban Balázs a „meseképek” - melyek álom-státuszukat pusztán formai elváltoztatásokkal jelölik –

megkülönböztetését javasolja azoktól képektől, amelyeknél „a lényeg változik meg, mint az igazi álmoknál” (*ford. mód. 52.*). Ez a „lényeg” – folytatja – a közelképen belüli mozgásokból ered (itt Lilian Gish arca ismét például szolgálhat), amelyek reprodukálják az álom „ritmusát” és „tempóját”. Más szavakkal a film mint *mozgóképek* jellegzetes vonása, hogy képes azonosíthatóan reprodukálni az „álmok” (mint olyanokat), minthogy „egészen másként mozognak, mozgásuk üteme nem a fizika mozgástörvényeinek, hanem a szellemi világ belső ritmusának felel meg” (uo.).

Balázs *A film szellemének* A közelkép című fejezetében bővebben tárgyalja ezt a témát, s itt magyarázza meg azt a váltást, amely szerint a közelkép már nem feltétlenül a múltat és a jövőt a beállítás jelen pillanatába sűrűsítő egyidejűség tér-idejében honos. Balázs itt azt állítja, hogy ahová bebocsátást nyerünk – nemcsak *A látható emberben* tárgyalt álmokképekben, hanem az *arc* közelképeiben is – az az érzelmi tapasztalás egy új dimenziója, amely teljesen kívül esik az empirikus tapasztalat tér-idején. Míg a tárgyak vagy a testrészek (egy kéz, egy asztal) „a térben maradnak”, mert „a kéz önmagában az embert jelenti, és az asztal, egyedül is, funkcióját jelzi a térben”, addig az *arc* közelképe „a hozzágondolt térbeli viszonyok nélkül is kifejezéssé és jelentéssé válik” (101.). Az *arc* közelképe tehát érzelmi kifejezést tesz lehetővé, amely elkülönül az időtől és a tértől, s helyette az érzelmi tapasztalás dimenziójában létezik, amelyet Balázs „fiziognómiának” nevez. Fiziognómia alatt, ahogyan azt *A film szellemében* kifejti, már nem egyszerűen egy hangulat vagy lelkiállapot intuitív megragadását érti, hanem olyan „dimenziót”, amely legtisztább állapotában adja vissza a látható érzelmet. Az *arc* közelképében:

Már nincs térbeli jelentősége annak, hogy a szem fent, a száj lent helyezkedik el, vagy hogy bizonyos ráncok jobbra vagy balra futnak. Mivel már csak a kifejezést látjuk. Érzéseket és gondolatokat látunk. Valami olyasmit, ami nem térbeli. (uo.)

Hogy megmagyarázza az *arc* közelképének e téren kívüli dimenzióhoz kapcsolt új jelentését, látványos mozdulattal másik forrásához, Henri Bergsonhoz, s különösen Bergsonnak a tartam és az idő kérdéseit tárgyaló szövegéhez fordul. Balázs személyes kapcsolatban állt Bergsonnal 1911-12-es párizsi tartózkodása alatt; de megvitatta Bergsont Simmellel is – akinek művészetfilozófiai magánsemináriumát 1906-ban kezdte látogatni – éppen abban az időszakban, amikor Simmel és Bergson vitában álltak a tér-idő észlelés és a modern élet fenomenológiájának kérdései kapcsán.^[51] Kétségtelen, hogy Balázs *A film szellemében* bergsoni hatásra gondolta újra az *arc*-közelkép időbeliségét. *Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól (Idő és szabadság, 1889)* című írásában Bergson azt mondja, hogy az idő tudatos elménkel konvencionálisan térben gondoljuk el. Ahogy Suzanne Guerlac kifejti, az „idő hagyományos felfogása” Bergsonnál mint hamis, „»csökevényes koncepció« jelenik meg, amely a tiszta tudat tartományára ráerőszakolt térfogalom eredménye”.^[52] Az idő redukálódott az emberi tudatban, mert előrehaladásként gondoljuk el egy – a múlttól a jelenen át a jövőbe vezető – lineáris kibontakozás mentén. Ha azonban az időt nem a „tudatos elme” kategóriarendszeréből vezetjük le (amely a megélt időt absztrahálva a térbeli előrehaladás alapján számítja ki azt), hanem ehelyett a közvetlen tapasztalatot és a belső állapotok alternatív

temporalitásait figyelembe véve szemléljük, akkor elérkezünk ahhoz a koncepcióhoz, melyet Bergson „tiszta tartamnak” nevez. A tartam (*durée*) „az a forma, melyet akkor ölt eszméleti állapotaink egymásutánja, mikor énünk [...] tartózkodik attól, hogy a jelen állapotot az előtte valóktól elválassa”.^[53] Paradox módon tehát, ahogy Guerlac folytatja, „ahhoz, hogy elgondoljuk a tartam időbeliségét, először is késznek kell lennünk a múlt és a jelen fogalmi szétválasztásának feladására, hogy felfogjuk az időbeli szintézist *per se*”.^[54]

Bergson metaforája a tartamra a dallam, amely azáltal éri el az időbeli szintézist, amelyet a tartam megkövetel, hogy „az együtteség fogalmával” dolgozik, „amelyben az állapotok és az érzések átfedik egymást, egymásba hatolnak”.^[55] Balázs a dallam kapcsán *A film szellemének* egy bekezdésében hivatkozik Bergsonra; az arc közelképe a zenei dallam vizuális megfelelője, s mint ilyen, a fiziognómiai dimenzióra nyíló ablak, amelyet a bergsoni tartam cseppfolyós idejébe helyez:

Az arckifejezés úgy viszonyul a térhez, mint a dallam az időhöz. Az arc kifejező izmai ugyan térben egymás mellett helyezkednek el. Mégis a kapcsolatuk hozza létre a kifejezést. Ennek a kapcsolatnak nincs kiterjedése vagy iránya a térben. Éppen olyan kevésbé, mint az érzéseknek és a gondolatoknak, éppen olyan kevésbé, mint az elképzeléseknek vagy az asszociációknak. Ezek is képszerűek és még sincs terük. (101.)

Ez előrelépést jelent *A látható ember*hez képest. Itt Balázs a burzsoá időszemlélet eszközszerű észlelvőségének utópisztikus meghaladását már nem olyasféle közelképeken keresztül mérlegeli, amelyek a filmképet a meseidő egyidejűségébe helyezik. Minthogy az egyidejűség maga is az idő térbeliesítését, múlt és jövő mellérendelését jelenti a jelen mágikus terében. Az arc közelijének ezzel ellentétben megvan a képessége arra, hogy expresszív elemek együttesének találkozását vigye színre – az arcizmok megrándulása, egy összeráncolt homlok, egy könnybe lábadt szem -, amelyek együtt alkotják „azt a sokféleséget [...], amelyben az állapotok és az érzések átfedik egymást, egymásba hatolnak ahelyett, hogy elhatárolható egymásutániségbe rendeződnének”.^[56] Az arc közelképe tehát a filmszövegen belül egy olyan dimenziót nyit meg, amelyben az idő felszabadul a térbeli korlátok alól, és a tiszta tartamnak azzal a ritmusával és tempójával áramlik ki, amelyet Balázs Gish arcán fedezett fel hajdan.

Marxizmus és montázs

Balázs *A film szellemében* maga is jelzi, hogy Bergson hatásának jelentősége nem korlátozódik a közelképre. Ahogy írja, a *durée* (tartam) kérdésére – az a dimenzió, amely központi fogalomként bontakozik ki ebben a filmet „látható szellemként” tárgyaló kötetben -, mint a napirenden lévő kérdések egyikére, „még egyszer visszatérünk a montáznál” (102.).



Előadás közben a DEFA-nál. Németország, 1949. MTAK Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, Ms 5022/180

Balázs mind *A látható emberben*, mind *A film szellemében* hosszú szakaszokat szentel a montázsnak, annak a filmi eljárásnak, amelyet a szövegben később a filmnyelv három alapvető összetevője közé sorol (a másik kettő a közelkép és a beállítás). A montázsra adott későbbi definícióját – mint az az elem, amely által megmutatkozik „a lényeg: a mű kompozíciója” (99.) – részben olvashatjuk Eisensteinnek szánt oldalvágásként is, akivel négy évvel korábban kerültek ellentétbe a montázs körül kibontakozott híres vitában. Balázs 1926-ban a *Klub der Kameralaute Deutschlands* (Német Operatőrök Klubja) meghívására előadást tartott Berlinben a fényképezés szerepéről a filmben. A klub igazgatója, a virtuóz filmoperatőr, Karl Freund annyira fellelkesült, hogy felkérte Balázst egy filmforgatókönyv megírására Freund produkciós vállalata, a Fox Europa Productions részére. Az így született *Egy tízmárkás kalandjai* (1926) lett az első darabja annak a számos sikeres német produkciónak, melynek Balázs írta a forgatókönyvét – többek között: Johannes Guter *Grand Hotel* (1927); Kurt Bernhard *Das Mädchen mit fünf Nullen* (1927); Stefan Zweig *Levél egy ismeretlen asszonytól* című novellájának egy korai adaptációja, a *Narkózis* (Alfred Abel, 1929) és a leginkább vitát kavarázó *Háromgarasos opera* (1930) G. W. Pabst rendezésében, amely érintőlegesen belekeverte Balázst a Pabst, Brecht és Weill közötti ideológiai és esztétikai vitákat betetőző keserű jogi pereskedésbe.

A Brechtrel való összetűzésben Balázs korábbi, Eisensteinnel folytatott vitájának kellemetlen emléke visszhangzott. Balázs 1926-ban Berlinbe költözött, s rögtön lázas együttműködésbe kezdett a marxista kultúratermeléssel és -szervezéssel: dolgozik a német forgalmazásra szovjet filmeket

készítő Willi Münzenberg *Prometheus Filmjénél*; Erwin Piscator proletár színházának, a *Piscator-Bühne* dramaturgiai csapatának tevékeny tagja; Pabst, Piscator, Freund és mások mellett a Népszövetség a Filmművészetért (*Volksverband für Filmkunst*) tagja; majd 1929 után a forradalmi dráma tagozatban működik közre a Forradalmi Proletárirók Németországi Szövetségének (*Bund Proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands*) tagjaként. Amikor tehát Eisenstein nyilvános támadást indított Balázs ellen *Béla megfélemez az ollóról* (1926) című satirikus cikkében, nem Balázs ideológiai elkötelezettségét vonta kétségbe, inkább azokat az esztétikai alapokat kérdőjelezte meg, amelyekre Balázs montázselmélete épült.^[57]

Eisenstein haragját az váltja ki, hogy Balázs 1926-os írásában az operatőrt a „film alfájának és omegájának” nevezte. Miközben szemrehányást tesz Balázsnak, amiért az burzsoá individualistaként mind az operatőrt – mint filmművészt –, mind az önmagában vett filmkockát egyaránt „sztárszerepben” tünteti fel filmelméletében, maga Eisenstein saját filmszemléletét úgy összegzi, mint amely a filmre a „nyelv szimbolizmusát” megközelítő médiumként tekint, a beszédhez hasonló módon a montázs „kontextuális konfrontációt” hoz létre a képek között.^[58] Eisenstein három irányzatot azonosít a kortárs montázsban: az „amerikai montázst”, amely az elbeszélés alárendeltje; a szovjet montázst, amely a beállítások dialektikus egymásra hatása által egy új eszmét hoz létre; és a német film montázsát, amely – Eisenstein szerint – elszigetelt felvételekben gondolkodik. Balázs, állítja, a „német” csapdába esik, mivel a filmet tisztán a képek művészetének tartja, és képtelen a montázst a médium alapvetően új „lehetőségeként [és] elemeként” megragadni.^[59]

Eisenstein számvetése Balázs filmelméletével bizonyos fókig pontatlan, hiszen Balázs erre az időre már igen sokat írt a montázsról, s nem keveset pont *A látható ember*ben. De abban igaza van, hogy Balázst egy olyan elméleti tendencia képviselőjeként azonosítja, amely nem illeszkedik Eisenstein attrakciós montázselméletével mint a filmben az új jelentések forrásával. *A film szellemében* Balázs később éppúgy kritizálja majd egyes szovjet filmek szerinte „hieroglifikus” hajlamát, azok „képíráselemekre” redukált jelentését (125.), mint az „intellektuális filmet”, amely „nem ábrázol sem történeteket, sem életsorsokat, sem magán, sem társadalmi eseményeket, hanem csak gondolatokat fejez ki” (144.). Kritikája *A látható ember* passzusaiig nyúlik vissza, ahol egy olyan alternatív elgondolást kezdett el kidolgozni, amely – messze nem alárendelve a montázst a képnek – mindkettőt a film fiziognómiájának bergsoni elképzelésében helyezi el, mint magára „az életre” nyíló ablakot (70.).

*A látható ember*ben Balázs egyelőre a megfelelő terminológiát keresgéli a maga eleven montázselméletéhez. A kifejezés, melyet használ, a *Bilderführung*, „a kép végigvezetése” vagy „képvezetés”.^[60] Az angol fordítás [*visual linkage*] többnyire Pudovkinhoz kapcsolható, részben Pudovkin csodálatának jeléül *A látható ember* Balázsa iránt. Ugyanakkor ez a terminus Balázs montázselméletének sajátosságára is ráirányítja a figyelmet: eszerint a montázs olyan módszer, amely minden esetben a vizuális kép képlékenységre és irányára épül, s eredménye olyan film lesz, amelyben „a képek árama egyszer nyugodt és szélesen ömlő, mint egy ősi eposz hexaméterei, másszor balladai hangulat ömlik el rajta, hirtelen föllobog, majd ismét parázslík, drámaian feszült

és súlyos, vagy tréfásan csipkelődő” (69.).

Balázs összegző meghatározása ebben a részben a „képvezetést” a film „lélegzetvételeként” (uo.) definiálja, s ez a meghatározás jól mutatja a rokonságot antropomorfikus montázselmélete és azon elgondolása között, miszerint a közelkép tárgyait és alakjait egy költői belső világ ritmusa és tempója eleveníti meg. *A látható ember*ben tehát ugyanezeket a költői minőségeket – egyidejűség (72.), ritmus és tempó (74.) – társítja a képvezetéshez, ami által a közelkép mozgását „az intenzitás növekedésének ábrázolásaként” (52.) jeleníti meg, míg a közelképet „a szellemi világ saját belső ritmusának” felelteti meg (uo.). Akár a közelkép, a montázs is a költészet és az álom affektív temporalitásában működik, ahol az idő „hangulati tényező” (70.), s nem „objektív valóság” (uo.). S miként Balázs közelképelmélete *A látható ember* és *A film szelleme* megírása között eltelt hét év alatt egyre közelebb került Bergson felfogásához, amennyiben a közelkép egy új tapasztalaton alapuló „dimenzió” színhelyévé lett, úgy módosul a montázssal kapcsolatos munkája is a vágás olyan értelmezése felé, amelyben „tempók és formák, mozgások és irányok és tartalmi hangsúlyok” olvadnak össze egy „mozgásképbé”, amely így a filmet „egy hatodik dimenzió [...], egy vizuálisan átélt és mégsem látható ritmikus alakzat” (*ford. mód.* 128.) felé mozdítja el.

Később Eisenstein és Pudovkin is előtérbe helyezte a ritmus jelentőségét mint olyan kompozíciós elem, amely struktúrát és egységet kölcsönöz a filmnek. De míg Eisenstein számára a film egysége „a mű tartalmából és képanyagából bontakozik ki”, s így azt szimbolikusan érzékeljük, a filmi művészet egységét Baláznál egy „érzékelési” (123.) és „indukciós” (121.) folyamat során tapasztaljuk meg, melyben a film „formája” (*Gestalt*) a montázs képlékeny felszínén „optikai zeneként” áthömpölygő (126.) „kapcsolatsorként” (121.) mutatkozik meg.^[61]

A fenti „optikai zene” tartambeli minőségét Balázs egy ékesszóló szövegrészben világítja meg, amelyben nem a dallamot – mint a közelkép kapcsán -, hanem a táncot jelöli meg az idő tartambeli folyamát felidéző mozgás kiindulópontjaként. Bergson maga is használta a tánc példáját mint olyan formáét, amely „látunk engedni a hömpölygő idő valóságát”.^[62] Balázs a következő költői bekezdésben a filmnézést a benső világ táncával azonosítja – egykori mesterét visszhangozva:

[H]a az iránymontážnak szuggesztív ritmusa van, akkor a tánc érzetét kelti. A tánc a mozgás ornamentuma [...]. A felvétel látószöge [...] a néző látószögévé válik. Ha megváltozik, a néző is megváltoztatja helyzetét, még ha el sem mozdul a helyéről.
Belülről mozog.(128.)

A kozmopolita test

Ha tehát a montázs Balázs számára a filmi percepció egy olyan módját teszi lehetővé, amely a néző belső világának ritmusára és tempójára, „lélegzetvételére” mozog, akkor ez azt jelenti, hogy nem helyezhető el – ahogyan Eisenstein sugallja – a piktorializmuson belül, amely Eisenstein

szerint a német film jellemző sajátága. Balázs helye az esztétika elméletének történetében először is Goethe oldalán van a Lavaterrel folytatott fiziognómiai vitában, majd pedig a Simmelen keresztül Henri Bergsonig visszanyúló fenomenológiai hagyományban. De hátra van még egy utolsó kérdés, amelyet esztétikájának antropocentrikus hangsúlya, illetve ahhoz a testi poétikához való ragaszkodása vet fel, mely a film technikai-ipari holt anyagát megeleveníti, s melynek esztétikai minőségei a zenéhez, a lírai költészethez és a tánchoz tartozó minőségek.

Van egy mélységesen sokkoló bekezdés *A látható emberben*, amely a modern olvasóban a fizikai test kultúráját ünneplő filmelmélet veszedelmeit idézi fel:

A mozdulatbeszédet a film úgyszólván normalizálta [...] Itt rejlik a különböző népek és emberfajták szintéziséből egykor majd megszülető fehér átlagember kialakulásának első felismerhető jele. A filmfelvevő gép olyan szerkezet, amely a maga módján élő és valóságos nemzetköziséget teremt: a fehér ember *egyértelmű és közös lelki megtestesülését*. Még ennél is többet. Meghatározza a természetes kiválasztódás célját, az egységes szépségeszményt, és ezzel hozzájárul a fehér fajta egységes típusának kialakulásához.(19-20.)

Balázs itt tökéletesen kifejezésre juttatja a filmi testről vallott elképzelése mélyén rejlő ellentmondást. Egyfelől Balázs számára, ahogy számos kortársa számára is, a film a felvilágosodás kozmopolita álmának megvalósulását jelentette: egy „élő, kézzelfogható nemzetköziség”, egy férfi „testvériség” (s szándékosan használom a férfi szót) álmát, amelyet közös nyelv, közös etikai értékek és az általános emberi- és szabadságjogok iránti közös elkötelezettség kapcsol össze. Ugyanakkor Balázs meggondolatlanul a felvilágosodott univerzalizmus ideológiájának csapdájába esik, amely miközben magához akarja ölelni az egész emberiséget, egyidejűleg a „felvilágosult” emberi szubjektumot fehér európai férfiként vési kőbe.

Balázs később elhatárolódott e bekezdés faji karakterétől. A *Filmkutatásban A látható ember* faji analízise a film egyetemes potenciáljáról egy marxista elképzeléssel helyettesítődik, amely szerint a filmi internacionalizmus a film nemzetközi piacokra történő behatolásának következménye. A most már kultúrrelativista Balázs elismeri, hogy a film feladata nem egy új faji hierarchia megalapítása, amely az „univerzális fehér férfit” részesíti előnyben, hanem ehelyett „segíteni fog abban, hogy nemzetek és fajok testi különbsége se idegenítsen el többé embert az embertől” így szolgálva az emberek „nemzeteken és fajokon belül” való egyesítésének „közös ügyét”.^[63] Indokolt mégis kicsit még a korai Baláznál maradnunk, hogy a „fehér átlagemberről” szóló fenti bekezdés provokatív voltát esetlegesen termékeny ellentmondások feltárására használjuk a filmi testről szóló elméletében. Balázs szovjet recepciójának korai polarizálódása Eisenstein és Pudovkin táborai között tipikus jelensége a Balázs filmelmélete körül általában kialakult ideológiai megosztottságnak. Miközben a baloldali modernisták, mint Pudovkin, Piscator vagy Freund lelkesen fogadták Balázs filmritmusra vonatkozó tételeit, ugyanezeket az elveket később a Harmadik Birodalom teoretikusai is üdvözlötték, például hogy a filmritmus „olyan izgalmi állapot, amely úgy terjed át a tudatalattira, akár az elektromos áram”; olyan extatikus erő, amely például

Wolfgang Liebeneiner szerint köteléket fon a film nézője és a náciizmus militáns társadalmi totalitásának ritmikus működése között.^[64] Hogy Balázs munkáját kisajátíthatta a náci filmideológia, az kétségtelenül a fajelmélethez fűződő korai elkötelezettségének köszönhető. S az is bizonyos, hogy a náci rezsim faji átokfutásától való elrettenés indokolja a fenti bekezdés ortodox marxista újraírását a *Filmkutatásban*. Balázs korai filmelméletének felülvizsgálata lehetőséget nyújt azon elemek feltárására a két világháború közötti időszak filmi testéről szóló elméletében, melyek tarthatatlanná teszik a faji másság elutasítását.

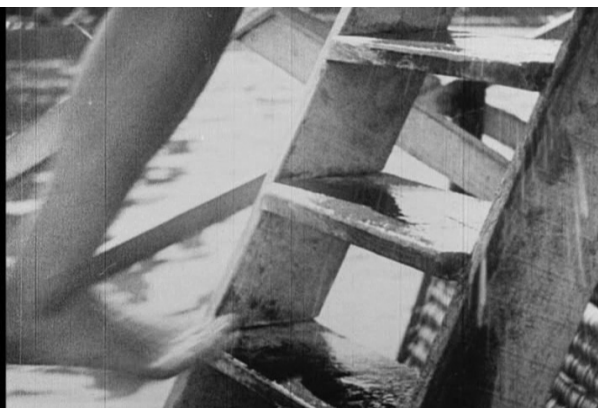
A fentiekben Balázs újraolvasásának azon irányait tekintettem át nagy vonalakban, amelyek nagyon különböző – képlekeny, sokféle, kicsapongó – viszonyt alakítanak ki a másikhoz, amely a filmi testre vonatkozóan is nyilvánvalóvá válik munkáiban. Ez a viszony egybecseng a huszonegyedik századi kultúratudományok és kultúraelmélet újonnan feltámadt érdeklődésével a Mica Nava által népiesnek és „zsigerinek” nevezett kozmopolitizmus iránt: a kozmopolitizmust nem hivatalos politikai struktúrák vagy intézményes keretek szempontjából értve, hanem egy „életérzés struktúrájának részeként, amelyet a »modernitáshoz«, azaz egy létformához és történelmi pillanathoz társítunk, amely előtérbe hozta a modern nagyvárosi élet és kultúra változékonyságát és felfokozottságát, s különösen a másság iránti pozitív elköteleződést”.^[65] Navához más szerzők is csatlakoztak a filozófia és a társadalomelmélet területéről (Kwame Anthony Appiah, Seyla Benhabib és, egy másik regiszterben, Zygmunt Bauman), akik mindannyian arra törekednek, hogy új érvényt szerezzenek a kozmopolita hagyománynak „globalizált” korunk számára. Amit ezek a szerzők bevezetnek, az messze nem pusztán a mássággal való kellemes identifikáció; sőt, ahogy Bauman rámutat, az identifikáció olyan módja, amely során a másik a fogyasztás tárgyává válik, nem pedig – az ő szavaival – „folyékony szeretetben” magunkhoz ölelt szubjektummá.^[66] Tehát amit a mindennapi kozmopolitizmus „élő, kézzelfogható internacionalizmusa” (Balázs) megkövetel, az sokkal inkább a szuverén én feladása az interszubjektivitás ambivalenciájáért, illetve az én és a másik határainak megzavarása pontosan olyan módon, mint amelyet Balázs filmfenomenológiája vezet be.

Balázs 1930-ban *A film szellemét* részben a hangosfilm védelmében írta, ellentétben a kortársakkal – például Rudolf Arnheimmel -, akik a hang eljövételében a filmművészet halálát látták. Egy ugyanebben az évben forgalomba hozott (s így Balázsnál még nem tárgyalt) film igazolásul szolgálhat arra az állítására, hogy míg a némafilm „a látható embert [...] kiemelte túlságosan szűk kereteiből [...] és környezete mindig jelen levő teljességébe helyezte bele”, most „ugyanennek kell [...] megtörténnie a hallható emberrel is” (138.). Augusto Genina 1930-as *Prix de Beauté* című filmje, amelynek forgatókönyvírója René Clair volt, s amelyben Louise Brooks utolsó európai főszerepében tűnt fel, arról szól, miként szerzi meg, majd adja tovább Brooks a szépségkirálynői címet (megnyeri a Miss Európa választást, de új élete mint közismert szépség inkább balsorsnak bizonyul). A film egy vasárnapi uszodai jelenettel indul, amely ugyanazt a testi dinamizmust ünnepli, amelyet Balázs egész egyszerűen a film médiumának tulajdonít. A jelenet mozgékonyosságát az úszók testén és körülöttük sebesen pásztázó kamera adja; az áttűnések, amelyek fenntartják a testek közötti mozgás ritmusát; a gyors vágás, amely kihangsúlyozza a

tömeg energiáját; s a fragmentált testrészek – lábak, karok, kezek -, illetve a felvétel során ismétlődő mozgássorok, amelyek megmutatják, miként oldódnak fel az egyéni testek a fizikai öröm kollektív élményében. Egy gyors beállítás arról, ahogyan a lármás összejövetel filmfelvételeit kínálják eladásra, közben emlékezteti a nézőt arra, hogy az itt ünnepezt testi örömeknek külön pikantériát kölcsönöz az a tény, hogy pillanatnyilag a fotografikus kép fogságában kerülnek fogyasztásra.



Prix de Beauté (Miss Europe. Augusto Genina, 1930)



Prix de Beauté (Miss Europe. Augusto Genina, 1930)



Prix de Beauté (Miss Europe. Augusto Genina, 1930)



Prix de Beauté (Miss Europe. Augusto Genina, 1930)

Az utópisztikus kozmopolitizmus (amelyet Balázs filmelmélete hirdet) a *Prix de Beauté* e jelenetében s Balázs a filmi testhez kapcsolódó elméletében egyaránt négy különböző szempontból válik láthatóvá. A másik testével való azonosulás Baláznál és Geninánál is megfeleléseken keresztül jelentkezik, főként az eleven testek és testrészek s az élettelen tárgyi világ közt, a közelkép használatára alapozva; így a gramofon, amely közelképben szerepel Genina nyüzsgő tömegében, egy kézzel, egy karral, egy mozgásban lévő testtel egyenértékű szimbolikus jelentést vesz fel. Gertrud Koch ezzel összefüggésben tesz említést a kép Balázs által végrehajtott demokratizálásáról egy olyan filmi tekintet előtt, ahol „minden tárgy az esztétikai észlelés és szublimáció nemességét ölti fel”.^[67] Az efféle megfeleléseket Baláznál másodsorban az a montázs élteti, amely előnyben részesíti a „képzézetést” a disszonanciával szemben: azt a vágási stílust,

amely a formális ismétlődésre, az arányos ritmusokra és tempókra, a mozgás közös irányaira és áramlására helyezett hangsúllyal emeli ki a filmre vett élő és élettelen testek (a gramofon, a fagyalt, egy emberi kéz) közös vonásait.

Harmadsorban a testi identifikáció paradox módon az emberi test mint reprezentáció és mint észlelő organizmus szétszóródásaként és fragmentációjaként jelentkezik. A *Prix de Beauté*-ban a testek és a tárgyak rész-tárgyakra esnek szét, de a mozgó kamerának és a gördülékeny vágásnak köszönhetően mint tapasztalati totalitás állnak össze újra. A film ugyanakkor Balázs egy további állítását is illusztrálja: eszerint a filmben maga az emberi test is egyedi érzékszervekre (szem, fül) és testi működésekre (az élet lehelete) fragmentálódik, amely azáltal, hogy váltakozva egyesül a technikai apparátussal (a szem a kamerával, a fül a mikrofonnal, a ritmikus lélegzetvétel a vágás ritmusával), létrehoz egy emberi szubjektumot, s e szubjektum észlelése egyesül a film technikai apparátusával, illetve azon keresztül a nézőközönség észlelésével. Az észlelésnek ez a technológiai kollektivizációja, jegyzi meg Balázs a *Filmkultúrában*, utat nyit a filmipar apparátusa által történő tömegmanipulációnak; ugyanakkor – hangsúlyozza kitartóan – mindig annak forrása is, amit Heide Schlüpmann később „a másik észlelésével való szolidaritásnak” nevez a film médiumán keresztül. [68]

Ez a szolidaritás – végül s negyedsorban – Balázs azon elképzelésében valósul meg, amely a nézőséghez és az előadásmódhoz egyaránt kapcsolódik abban az értelemben, hogy a filmi apparátuson, a néző testén és a filmezett testeken át identifikációk egész sora ölt testet. Balázst visszatérően foglalkoztatta filmes írásaiban a test szerepeltetése. A *látható ember* például Balázs egyik kedvenc színésze, Asta Nielsen dicshimnuszával végződik; Wedekind *Lulujában* nyújtott alakításáról így ír:

[Az egész film egyetlen asszony] erotikus kisugárzása, aki az érzéki szerelem teljes mozdulatlexikonát alkotja meg [...] Az erotika a legsajátosabb filmtéma, a legalkalmasabb filmanyag, ezt ez a film is meggyőzően bizonyítja. Először is azért, mert az erotikus élmény mindig testi élmény is, tehát látható. Másodszor pedig csupán az erotika ad maradéktalan lehetőséget arra, hogy az emberek *némán is megértsék egymást*. (89. Balázs kiemelése)



A züllés útján (Afgrunden. Urban Gad, 1910)



A züllés útján (Afgrunden. Urban Gad, 1910)

Nielsen erotikus gesztusainak „kelléktára”, amelyből filmjeiben válogat, egzotikus táncfajták repertoárját foglalta magában; a legismertebb az ún. „gaucsó-tánc”, az argentin marhapásztorok *boleadoras*okkal és lasszóval járt tánca, amelyet az első nagy sikerét hozó, Urban Gad 1910-es *A züllés útján* (*Afgrunden; The Abyss*) című filmjében adott elő. Nielsen kígyózó, vonagló teste, amint épp egy szerencsétlen gaucsót hálóz be a lassójával, az egzotikus másik megtagadása – saját testét az utánczott „apacs” nő behelyettesítésére és elfojtására használja – és a „néma megértés” (Balázs), vagy ahogy Jan Campbell nevezte, a „megtestesült mimézis” között oszcillál; evvel a mimikrivel az előadás folyamatosan visszautal az elfojtott másokra, Nielsen a filmben szereplő testével jeleníti meg.^[69] Ez az ambivalens alakítás, amelyet egy Balázs számára „összehasonlíthatatlan és utolérhetetlen” (89.) filmművész visz színre, tehát végül is hajszálpontosan megjelöli Balázs kortárs olvasóihoz intézett kihívását: ahogyan átküzdjük magunkat ezen a kínos jeleneten, s Nielsen táncoló testét nézve a kulturális különbség keblünkre ölelése és elutasítása között feszengünk, éppen úgy kell Balázs kozmopolita etikáját szembesítenünk az audiovizuális testről vallott korai elképzeléseivel, s a kettő közötti feszültségből fel kell tudnunk tárni a filmről a „látható emberre” szállt ambivalens etikai-politikai örökség átfogóbb értelmét.

Fordította: Felföldi Edit és Huszár Linda

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

1. Balázs Béla 1945. *Iszkussztvo Kino*, Moszkva: Goskinoizdat; 1948. *Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*, Budapest: Szikra. Az *Iszkussztvo Kino* szovjet fogadtatását lásd: J. Zsuffa. 1987. *Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1987. 323.
2. Változatlanul újra kiadva: Balázs Béla: *A film*. Budapest: Gondolat, 1961 – *A szerk.*
3. B. Balázs 1979. (első megjelenés: 1948). *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris, Payot; 1949. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien, Globus; 1952. *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Torino, Einaudi; 1952. *Theory of the the Film. Character and Growth of a New Art*. Ford. E. Bone.

London, Dennis Dobson.

4. Edwin Arnet, Levél Balázshoz, dátum nélkül MTA MS5021/2.
5. Többek között Dudley Andrew és James Monaco értelmezik formalista hozzáállásként Balázs kiemelt foglalkozását a film grammatikájával: lásd J. Monaco. 2000. *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory* (3. kiadás.), New York & Oxford: Oxford University Press, 403-406; J. D. Andrew. 1976. *The Major Film Theories*, London, Oxford & New York: Oxford University Press, 76-101. Balázs esszencialista „lélek”-központúságával szembeni kételkedését többek között Richard Dyer fogalmazza meg Balázs közelképről szóló munkájával kapcsolatos megjegyzéseiben (R. Dyer. 1998 (eredeti 1979). *Stars* (3. kiadás), London: British Film Institute, 15); valamint Miriam Hansen, aki Balázs „némiképp misztikus ... antropológiáját” említi művében (1991. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 188.)
6. B. Balázs 2001 (eredeti: 1924). *Der sichtbare Mensch* (szerk. Helmut Diederichs), Frankfurt am Main: Suhrkamp; 2001 (eredeti: 1930). *Der Geist des Films* (szerk. Hanno Loewy), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
7. B. Balázs. 2001 (eredeti: 1947). *Die Jugend eines Träumers. Autobiografischer Roman*. Berlin: Das Arsenal; 2002 (eredeti: 1920-26). *Ein Baedeker der Seele. Und andere Feuilletons aus den Jahren 1920-1926*, Berlin: Das Arsenal; 2003 (magyar eredeti 1908-18). *Die Geschichte von der Logodysgasse, vom Frühling, vom Tod und von der Ferne. Novellen (Történet a Lógody-utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről. Novellák)* (ford. Magdalena Ochsenfeld, szerk. Hanno Loewy), Berlin: Das Arsenal; 2004 (eredeti: 1921-22) *Der heilige Räuber und andere Märchen, Märchensammlung*, Berlin: Das Arsenal.
8. B. Balázs. 2008. *L'uomo visibile* (szerk. Leonardo Quaresima), Torino: Lindau; 2005. *A látható ember, A film szelleme*, Budapest: Palatinus Kiadó; 2007. *Visible Man, or the Culture of Film* (ford. R. Livingstone, szerk. E. Carter). *Screen* 48 (1), 91-108; 2006. *Selected Translations* (szerk. M. Turvey), *October* 115, 47-60. Balázs munkásságának kritikai elismerését szorgalmazó korábbi írások: Sabine Hake kiváló fejezete 1993-ban megjelent könyvében, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln and London: University of Nebraska Press; valamint D. Bathrick. 1989-90. „Mythologies from the age of the golden heart: Béla Balázs on film. *Millenium Film Journal* 22, 16-27; G. Koch. 1987. Béla Balázs: The Physiognomy of Things. *New German Critique* 40, Weimar Film Theory, 167-177; M. Turvey. 2006. Balázs: Realist or Modernist? *October* 115, 77-87.
9. Az „entfesselte Kamera” (elszabadult kamera) fogalmát a német filmművészetben legtöbbször Karl Freund kamerakezelésével kapcsolták össze F. W. Murnau *Der letzte Mann* (*Az utolsó ember*) című filmjében, amely abban az évben került forgalomba, amikor Balázs első filmelméleti műve, *A látható ember* megjelent. A hang megjelenése volt az a kérdés, ami miatt Balázs ellentétbe került kortársával, Rudolf Arnheimmel, aki szerint a hang megjelenése a film mint művészet halálát jelenti (lásd: 2002 (eredeti:1932) *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp). Balázs ezzel szemben *A film szellemében* az új hangosfilmművészet esztétikai lehetőségeit kutatja.
10. F. Casetti. 2007. Theory, Post-Theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. *Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques – Journal of Film Studies* 17 (2/3), 36. és 39. Lásd még: D. Bordwell and N. Carroll (szerk.). 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. New York: Hill and Wang.
11. L. Grieveson and H. Wasson, Introduction. In uők (szerk.). 2008. *Inventing Film Studies*, Durham and London: Duke University Press, xxix.
12. A. Kuhn. 2009. *Screen* and screen theorizing today. *Screen* 50 (1), 5.
13. A *Kékszakállú* librettója gépírásos formában fellelhető Budapesten, az MTA-nál, *Misztériumok* című gyűjteményében (Budapest: Nyugat irodalmi és nyomdai részvénytársaság, 1912). Bartók állítólag 1911-ben akkor kezdte írni az operát, amikor Kodály és felesége szalonjában hallotta Balázst felolvasni a darabot.

- Lásd G. Rácz. 2006. Changierende Klangräume der Seele. Béla Bartók/Béla Balázs: *Herzog Blaubarts Burg, kakanien revisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/GRacz1.pdf>, 1-6: letöltés: 2008.06.09; továbbá H. Loewy. 2003. *Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8., 43.; V. Lampert. 2008. *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Budapest: Hungarian Heritage House, Helikon Kiadó, Néprajzi Múzeum, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete; J. Sinor. 1982. Zoltan Kodály's Folk Tradition, *Music Educators' Journal* 69 (4), 33-34.
14. M. Maeterlinck. 1918 (eredeti: 1896-1901). *Aglavaine et Sélysette (1896), Ariane et Barbe-Bleue (1901), Soeur Béatrice (1901)*. Paris: E. Fasquelle.
 15. Loewy, *Märchen*, 226., 231.
 16. K. Mannheim. 1991 (eredeti: 1929). *Ideology and Utopia, An Introduction to the Sociology of Knowledge* (ford. L. Wirth and E. Shils, szerk. B. S. Turner). London & New York: Routledge, 139-40.
 17. A. Kraszna-Krausz. 1925. Wie Michael Kertész und die Sascha nach Berlin gekommen sind. *Die Filmtechnik* 10, 217.
 18. A kifejezés M. Ogborn-tól származik (1998. *Spaces of Modernity. London's Geographies 1680-1780*. New York: Guilford Press)
 19. Karl Mannheim, levél Balázs Bélához, 1930. február 15.: MTA Ms5021/283. A Mannheim-től származó „tapasztalati tér” kifejezés a Balázssal együtt vállalt elkötelezettséget szemlélteti egy olyan fenomenológia iránt, amely szerint az intellektuális alkotás alapja a történelmi tapasztalat. Ezért kéri Balázst ebben a levelében, hogy a nem sokkal korábban megjelent *Ideológia és utópia* című művét tekintse a „tapasztalati térben” bekövetkező változás (Mannheim Frankfurt am Mein-i emigrációja) eredményének, amely őt „szükségszerűen átalakult alannyá” tette – bár „a »Vasárnap« lényege remélhetőleg olyan élénken megmarad bennem, ahogyan te is látod”.
 20. Balázs B. 1923. *Férfiének*. Vienna: Európa Könyvtár: 1922. *Der Mantel der Träume: Chinesische Novellen*. Munich: Bischoff. Ez utóbbi művet 2005-ben újra kiadták Hanno Loewy szerkesztésében (B. Balázs, *Der heilige Räuber*, 7-88.)
 21. Levél Alfred Polgarnak, dátum nélkül, valószínűleg kb. 1938: MTA Ms 5018/65.
 22. Levél 'Ernstnek' (talán Ernst Blochnak vagy Fischernek), dátum nélkül, valószínűleg 1936/7: MTA Ms 5021/89.
 23. M. Löwy. 1992. *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe. A Study in Elective Affinity*. London: Athlone, 1-3., 14. és több helyen.
 24. Uo. 33.
 25. Uo. 27-8.
 26. Lukács Gy., Új magyar költők. *Husadik Század*, 1908. november, 432-433. (In uő: *Ifjúkori művek. 1902-1918*. Budapest: Magvető, 1977. 183.) Idézi: Zsuffa, *Béla Balázs*, 32.
 27. G. Lukács. 1971. *The Theory of the Novel* (ford. A. Bostock). Cambridge, MA: MIT, 97. (Magyarul: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest: Magvető, 1975) Lukács, Balázs és Seidler kapcsolatáról lásd: Loewy, *Märchen*, 84ff; és A. Heller. 1977. Das Zerschellen des Lebens an der Form. György Lukács und Irma Seidler. In A. Heller et al. (szerk.). 1977. *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 54-98.
 28. Loewy, *Märchen*, 250-51.
 29. A kézirat kiadott változata: G. Lukács. 1981. *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie in Dialog*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Lásd: 158-9. o., idézi: Loewy, *Märchen*, 252.
 30. Loewy, *Märchen*, 261.

31. Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest: Palatinus, 2005. További oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak a főszövegben.
32. Lásd: R. Stam. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 27.
33. Lásd: G. Simmel. 2004 (eredeti: 1907). *The Philosophy of Money* (szerk. D. Frisby, ford. T. Bottomore és D. Frisby). 3. kötet London: Routledge; K. Marx. 1990 (eredeti: 1867). *Capital*, 1. kötet (ford. B. Fowkes, a melléklet fordítása R. Livingstone). Harmondsworth: Penguin, különösen 1. fejezet.
34. W. James. 1983. (eredeti: 1899). *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals*. Cambridge, Ma: Harvard UP, 95-6. Balázs valószínűleg nem véletlenül veszi át a kifejezést Jamestől, ha figyelembe vesszük a James által Henri Bergsonra gyakorolt hatást.
35. Gertrud Koch említi a Balázs fenomenológiai megközelítésével szembeni ellenérzést, miközben a Balázs és Eisenstein közötti ellentétekről ír. Koch azt vizsgálja, hogy a két ember konfliktusára milyen mértékben hatott az a nagyobb episztemológiai szakadék, amely Eisensteinnek „a film és a verbális nyelv analógiájára épülő” strukturalista megközelítése és a Balázs által képviselt „fiziognomikus expresszív megközelítés” között tátongott. G. Koch, Béla Balázs, 175.
36. C. Metz. 1982. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* (ford. B. Brewster, C. Britton, A. Williams, A. Guzzetti). Bloomington: Indiana University Press; lásd még J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet. 2004. *Aesthetics of Film*, 5. kiadás (ford. R. Neupert). Austin: University of Texas Press, 213. és a következő részek.
37. R. T. Gray. 2004. *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*. Detroit: Wayne State UP, xvii; lásd még: J. C. Lavater. 1984 (eredeti: 1775-78). *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl* (szerk. C. Siegrist). Stuttgart: Reclam.
38. Gray, *About Face*, liii.
39. Uo. 143. Idézet Goethe Lavater *Von der Physiognomie Überhaupt* című fejezetéhez írt kommentárjaiból (In Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1. kötet, 24-5.) Az eredeti német szöveg: „Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um.” Angol fordítása: Gray, *About Face*, 145.
40. Az eredeti szöveg: „Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgends ein Bestehendes, nirgends ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwankte....Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen, sondern wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder rein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten.” J. W. Goethe, 1966 (eredeti: 1807). *Bildung und Umbildung Organischer Naturen*. In uók: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche* (szerk. E. Beutler). 17. kötet, 2. kiadás, Zürich: Artemis, 14.; angol fordítás: Gray, *About Face*, 146.
41. Metz, *Imaginary Signifier*, 49.
42. M. E. Gardiner. 2006. Marxism and the convergence of utopia and the everyday. *History of the Human Sciences* 19 (3), 2-3.
43. Eisenstein szimultaneizmus iránti érdeklődése a japán színházzal és művészettel való találkozásából fakad, mely montázselméletét inspirálta. Lásd S. Eisenstein. 1957 (eredeti: 1929). *The Cinematic Principle and the Ideogram*. In *Film Form. Essays in Film Theory and The Film Sense* (szerk. és ford. Jay Leyda). New York: Meridian, 28-44.
44. Joseph Zsuffa megjegyzi, hogy Balázs felháborodása, amiért Bartók nem említette meg őt egy bécsi zenei lap, a *Musikblätter des Anbruchs* ünnepi számában, „nem volt éppenséggel jogos [...] Magyarország éppen a Fehér Terror időszakát élte, és mind Bartók, mind Kodály rendőri megfigyelés alatt álltak.” Zsuffa, *Béla Balázs*

45. *A csend*. 1985. Budapest: Magvető; *Hét mese*. 1918. Gyoma: Kner; *Der Mantel der Träume*. 2005 (eredeti: 1922). In Loewy (szerk.), *Der heilige Räuber; Az igazi égszínké*. 2003. Budapest: Móra; *Heinrich beginnt den Kampf: Eine Erzählung für Kinder*. 1939. Moscow: Mezhdunarodnaia Kniga.
46. J. Zipes. (szerk. és ford.). 1989. *Fairy Tales and Fables from Weimar Days*. Hanover & London: University Press of New England, 9.
47. B. Balázs, *Duke Bluebeard's Castle*. Vienna: Universal Edition AG, 2005. Magyarul: Balázs Béla, *A kékszakállú herceg vára: opera egy felvonásban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
48. P. Griffiths, Béla Bartók: *Duke Bluebeard's Castle*, op.11. In uo. Notes, 8. Az „Ostinato” egy folytonosan ismétlődő zenei motívum, itt a vér visszatérő motívum Bartók partitúrájában.
49. B. Balázs N.d. *Herzog Blaubart's Burg. Dramatische Szene von Béla Balázs, Musik von Béla Bartók*, MTA Ms5012/2 (saját ford. E. C.).
50. A Kun Béla Tanácsköztársasága alatt betöltött Irodalmi Osztályvezetői posztban Balázs tanúbizonyságot tett a modern mese forradalmi potenciáljába vetett hitéről, amikor – többek között Lesznai Anna közreműködésével, aki Balázs korai irodalomszemléletének meghatározó figurája, s a mese pszichológiájával foglalkozó elmélet egyik előfutára volt – megalapította a Közoktatásügyi Népbiztosság Mese Osztályát.
51. Lásd G. Fitzi. 2002. *Soziale Erfahrung und Lebensphilosophie. Georg Simmels Beziehung zu Henri Bergson*. Konstanz: UVK.
52. S. Guerlac. 2006. *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 65.; H. Bergson. 2001 (eredeti: 1889). *Time and Free Will: An Essay on the Data of Immediate Consciousness* (transl. F. L. Podgson). London: Dover. Magyarul: H. Bergson. *Idő és szabadság*. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól. Ford. Dienes Valéria. Szeged: Universum, 1990. (Az 1925-ben Budapesten, a Franklin Társulat által kiadott, a *Filozófiai írók tára* című sorozatban megjelent mű reprintje.)
53. Bergson, *Idő és szabadság*, 112.
54. Guerlac, *Thinking*, 66.
55. Uo. 67.
56. Uo.
57. Sergei Eizenstein, O pozitsii Bela Balasha. *Kino*, 1926. július 20., és Bela zabyvaet nozhnitsy. *Kino*, 1926. augusztus 20.; újabb kiadásban: Béla forgets the scissors. In R. Taylor and I. Christie (szerk.). 1988. *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents*. London: Routledge, 145-149. Magyarul: Eisenstein: Béla megfeledez az ollóról. In. *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. 71-78.
58. Uo.
59. Uo. 77.
60. Sabine Hake az „image direction” összetételt használja *The Cinema's Third Machine* című könyvében. (*The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1993)
61. S. Eisenstein. 1968 (eredeti: 1954). Problems of Composition. In J. Leyda (szerk.) *Sergei Eisenstein, Film Essays*. London: Dennis Dobson, 157.
62. Guerlac, *Thinking*, 50.
63. Balázs Béla: *A film*. Budapest: Gondolat, 1961. 49.
64. W. Liebeneiner. 1939. Die Harmonie von Bild, Wort und Musik in Film. In O. Lehnich (szerk.) *Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1939*. Berlin: Max Hesses, 150. Lásd még: E. Carter. 2004. *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*.

London: BFI, 96-7.

65. M. Nava. 2007. *Visceral Cosmopolitanism. Gender, Culture and the Normalisation of Difference*. Oxford – New York: Berg, 5.
66. Z. Bauman. 2003. *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity; K. A. Appiah. 2006. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. Harmondsworth: Penguin; S. Benhabib. 2006. *Another Cosmopolitanism*. Oxford: Oxford UP.
67. Koch, Béla Balázs, 176.
68. H. Schlüppmann. 1998. *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*. Stroemfeld: Roter Stern, 66.
69. J. Campbell. 2005. *Film and Cinema Spectatorship. Melodrama and Mimesis*, Cambridge: Polity, 12.

Irodalomjegyzék

- Andrew, J. D. 1976. *The Major Film Theories*, London, Oxford & New York: Oxford University Press, 76-101.
- Appiah, K. A.. 2006. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. Harmondsworth: Penguin; S. Benhabib. 2006. *Another Cosmopolitanism*. Oxford: Oxford UP.
- Arnet, Edwin, Levél Balázshoz, dátum nélkül MTA MS5021/2.
- Arnheim, Rudolf. 2002 (eredeti:1932) *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. 2004. *Aesthetics of Film*, 5. kiadás (ford. R. Neupert). Austin: University of Texas Press.
- Balázs Béla. 1945. *Iszkusstvo Kino*, Moszkva: Goskinoizdat; 1948. *Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*, Budapest: Szikra.
- Balázs Béla. 1961. *A film*. Budapest: Gondolat.
- Balázs Béla. 1923. *Férfiének*. Vienna: Európa Könyvtár: 1922. *Der Mantel der Träume: Chinesische Novellen*. Munich: Bischoff.
- Balázs Béla. 2001 (eredeti: 1924). *Der sichtbare Mensch* (szerk. Helmut Diederichs), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs Béla. 1985. *A csend*. Budapest: Magvető.
- Balázs Béla. 1918. *Hét mese*. Gyoma: Kner.
- Balázs Béla. 2005. *Der Mantel der Träume*. (eredeti: 1922). In Loewy (szerk.), *Der heilige Räuber*.
- Balázs Béla. 2003. *Az igazi égszínké*. Budapest: Móra.
- Balázs Béla. 1939. *Heinrich beginnt den Kampf: Eine Erzählung für Kinder*. Moscow: Mezhdunarodnaia Kniga.
- Balázs Béla. 2001 (eredeti: 1930). *Der Geist des Films* (szerk. Hanno Loewy), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs Béla. 2005. *A látható ember. A film szelleme*. Budapest: Palatinus.
- Balázs Béla. 2001 (eredeti: 1947). *Die Jugend eines Träumers. Autobiografischer Roman*. Berlin: Das Arsenal.
- Balázs Béla. 2002 (eredeti: 1920-26). *Ein Baedeker der Seele. Und andere Feuilletons aus den Jahren 1920-1926*

, Berlin: Das Arsenal.

- Balázs Béla. 2003 (magyar eredeti 1908-18). *Die Geschichte von der Logodygasse, vom Frühling, vom Tod und von der Ferne. Novellen* (*Történet a Lógody-utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről. Novellák*) (ford. Magdalena Ochsenfeld, szerk. Hanno Loewy), Berlin: Das Arsenal.
- Balázs Béla. 2004 (eredeti: 1921-22) *Der heilige Räuber und andere Märchen, Märchensammlung, Berlin: Das Arsenal.*
- Balázs Béla: *Duke Bluebeard's Castle*. Vienna: Universal Edition AG, 2005. Magyarul: Balázs Béla, *A kékszakállú herceg vára: opera egy felvonásban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Balázs Béla N.d. *Herzog Blaubart's Burg. Dramatische Szene von Béla Balázs, Musik von Béla Bartók*, MTA Ms5012/2 (a szerző saját ford.)
- Balázs Béla. 2008. *L'uomo visibile* (szerk. Leonardo Quaresima), Torino: Lindau.
- Balázs Béla. 2005. *A látható ember, A film szelleme*, Budapest: Palatinus Kiadó.
- Balázs Béla. 2007. *Visible Man, or the Culture of Film* (ford. R. Livingstone, szerk. E. Carter). *Screen* 48 (1), 91-108.
- Balázs Béla. 2006. *Selected Translations* (szerk. M. Turvey), *October* 115, 47-60.
- Balázs Béla. Levél Alfred Polgarnak, dátum nélkül, valószínűleg kb. 1938: MTA Ms 5018/65.
- Balázs Béla. Levél 'Ernstnek' (talán Ernst Blochnak vagy Fischernek), dátum nélkül, valószínűleg 1936/7: MTA Ms 5021/89.
- Béla Bartók/Béla Balázs: *Herzog Blaubarts Burg, kakanien revisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/GRacz1.pdf>, 1-6: letöltés: 2008.06.09
- Bathrick, D. 1989-90. „Mythologies from the age of the golden heart: Béla Balázs on film. *Millenium Film Journal* 22, 16-27.
- Bauman, Z. 2003. *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity;
- Bergson, H. 2001 (eredeti: 1889). *Time and Free Will: An Essay on the Data of Immediate Consciousness* (transl. F. L. Podgson). London: Dover. Magyarul: H. Bergson. *Idő és szabadság*. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól. Ford. Dienes Valéria. Szeged: Universum, 1990. (Az 1925-ben Budapesten, a Franklin Társulat által kiadott, a *Filozófiai írók tára* című sorozatban megjelent mű reprintje.)
- Bordwell, D. and Carroll, N. (szerk.). 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. New York: Hill and Wang.
- Campbell, J. 2005. *Film and Cinema Spectatorship. Melodrama and Mimesis*, Cambridge: Polity, 12.
- Carter, E. 2004. *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*. London: BFI, 96-7.
- Casetti, F. 2007. Theory, Post-Theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. *Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques - Journal of Film Studies* 17 (2/3), 36. és 39.
- Dyer, R.. 1998 (eredeti 1979). *Stars* (3. kiadás), London: British Film Institute, 15.
- Eisenstein, S. O pozitsii Bela Balasha. *Kino*, 1926. július 20., és Bela zabyvaet nozhnitsy. *Kino*, 1926. augusztus 20.; újabb kiadásban: Béla forgets the scissors. In R. Taylor and I. Christie (szerk.). 1988. *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents*. London: Routledge, 145-149. Magyarul: Eisenstein: Béla megfedezkedik az ollóról. In. *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. 71-78.
- Eisenstein, S. 1968 (eredeti: 1954). Problems of Composition. In J. Leyda (szerk.) *Sergei Eisenstein*,

Film Essays. London: Dennis Dobson, 157.

- Eisenstein, S. 1957 (eredeti: 1929). The Cinematic Principle and the Ideogram. In *Film Form. Essays in Film Theory and The Film Sense* (szerk. és ford. Jay Leyda). New York: Meridian, 28-44.
- Fitzi, G. 2002. *Soziale Erfahrung und Lebensphilosophie. Georg Simmels Beziehung zu Henri Bergson*. Konstanz: UVK.
- Gardiner, M. E. 2006. Marxism and the convergence of utopia and the everyday. *History of the Human Sciences* 19 (3), 2-3.
- Goethe, J. W. 1966 (eredeti: 1807). *Bildung und Umbildung Organischer Naturen*. In: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche* (szerk. E. Beutler). 17. kötet, 2. kiadás, Zürich: Artemis, 14.
- Gray, R. T. 2004. *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*. Detroit: Wayne State UP, xvii.
- Grieveson, L. and Wasson, H. Introduction. In *uők* (szerk.). 2008. *Inventing Film Studies*, Durham and London: Duke University Press, xxix.
- Guerlac, S. 2006. *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 65.
- Hake, Sabine. 1993. *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Hansen, Miriam: 1991. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 188.
- Heller, A. 1977. Das Zerschellen des Lebens an der Form. György Lukács und Irma Seidler. In A. Heller et al. (szerk.). 1977. *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 54-98.
- James, W. 1983. (eredeti: 1899). *Talks to Teachers on Psychology and to Students on Some of Life's Ideals*. Cambridge, Ma: Harvard UP, 95-6.
- Koch, G. 1987. Béla Balázs: The Physiognomy of Things. *New German Critique* 40, Weimar Film Theory, 167-177.
- Kraszna-Krausz, A. 1925. Wie Michael Kertész und die Sascha nach Berlin gekommen sind. *Die Filmtechnik* 10, 217.
- Kuhn, A. 2009. *Screen and screen theorizing today*. *Screen* 50 (1), 5.
- Lampert, V. 2008. *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Budapest: Hungarian Heritage House, Helikon Kiadó, Néprajzi Múzeum, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete.
- Lavater, J. C. 1984 (eredeti: 1775-78). *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl* (szerk. C. Siegrist). Stuttgart: Reclam.
- Liebeneiner, W. 1939. Die Harmonie von Bild, Wort und Musik in Film. In O. Lehnich (szerk.) *Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1939*. Berlin: Max Hesses, 150.
- Loewy, H. 2003. *Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8., 43.
- Löwy, M. 1992. *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe. A Study in Elective Affinity*. London: Athlone.
- Lukács György. Új magyar költők. *Huszadik Század*, 1908. november, 432-433. (In uő: *Ifjúkori művek. 1902-1918*. Budapest: Magvető, 1977. 183.
- Lukács György. 1971. *The Theory of the Novel* (ford. A. Bostock). Cambridge, MA: MIT, 97.

(Magyarul: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest: Magvető, 1975)

- Lukács György. 1981. *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie in Dialog*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Lásd: 158-9.
- Maeterlinck, M. 1918 (eredeti: 1896-1901). *Aglavaine et Sélysette (1896), Ariane et Barbe-Bleue (1901), Soeur Béatrice (1901)*. Paris: E. Fasquelle.
- Mannheim, K. 1991 (eredeti: 1929). *Ideology and Utopia, An Introduction to the Sociology of Knowledge* (ford. L. Wirth and E. Shils, szerk. B. S. Turner). London & New York: Routledge, 139-40.
- Mannheim, Karl, Levél Balázs Bélához, 1930. február 15.: MTA Ms5021/283.
- Marx, K. 1990 (eredeti: 1867). *Capital*, 1. kötet (ford. B. Fowkes, a melléklet fordítása R. Livingstone). Harmondsworth: Penguin, különösen 1. fejezet.
- Metz, C. 1982. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* (ford. B. Brewster, C. Britton, A. Williams, A. Guzzetti). Bloomington: Indiana University Press.
- Monaco, J.. 2000. *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory* (3. kiadás.), New York & Oxford: Oxford University Press, 403-406
- Nava, M.. 2007. *Visceral Cosmopolitanism. Gender, Culture and the Normalisation of Difference*. Oxford - New York: Berg, 5.
- Ogborn, M. származik 1998. *Spaces of Modernity. London's Geographies 1680-1780*. New York: Guilford Press.
- Schlüpmann, H. 1998. *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*. Stroemfeld: Roter Stern, 66.
- Simmel, G. 2004 (eredeti: 1907). *The Philosophy of Money* (szerk. D. Frisby, ford. T. Bottomore és D. Frisby). 3. kötet London: Routledge.
- Sinor, J. 1982. Zoltan Kodály's Folk Tradition, *Music Educators' Journal* 69 (4), 33-34.
- Stam, R. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 27.
- Turvey, M. 2006. Balázs: Realist or Modernist? *October* 115, 77-87.
- Zipes, J. (szerk. és ford.). 1989. *Fairy Tales and Fables from Weimar Days*. Hanover & London: University Press of New England, 9.
- Zsuffa, J. 1987. *Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1987. 323.

Filmográfia

- *A züllés útján (Afgrunden)*. Urban Gad, 1910)
- *Das Mädchen mit fünf Nullen* (Kurt Bernhardt, 1927)
- *Der letzte Mann* (Az utolsó ember. F. W. Murnau, 1924)
- *Fantomjáról (Phantom)*, F. W. Murnau, 1922)
- *Grand Hotel* (Johannes Guter, 1927)
- *Háromgarasos opera* (L' Opéra de quat'sous. G. W. Pabst, 1930)
- *Narkózis* (Narkose. Alfred Abel, 1929)
- Pandora szelencéje (Die Büchse der Pandora. G. W. Pabst, 1929)
- *Prix de Beauté* (Miss Europe. Augusto Genina, 1930)

- *Száguldó kerékről* (La Roue, Abel Gance, 1923)
- *Tűrelmetlenség* (Intolerance, D.W. Griffith, 1916)
- *Út a boldogság felé* (Way Down East, D.W. Griffith, 1920)
- *Vihar La Sarraz felett* (Die Erstürmung von La Sarraz. Szergej Mihajlovics Esenstein, 1929)

© Apertúra, 2009. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/osz/carter/>

