

Arc, hang, tekintet. Szemiotikai, esztétikai és politikai összefüggések Balázs Béla filmesztétikájában

Absztrakt

A tanulmány a balázsi írásmódnak és tárgyának összefüggésére világít rá: ahogyan a film sajátja a „mozgó nézőpont” és a részekből való építkezés, ugyanígy Balázs értekező szövegei is töredékek és állandó nézőpontváltások által artikulálódnak, ami megköveteli ezen részeknek az olvasó által történő egymásra vonatkozását, átfogását. Balázs filmes munkái a hang és a kép egyetlen definícióban totalizálhatatlan természetét állítják. Az önéletrajzi regényből vett, valamint a táj arca esetében feltételezett tekintet összeolvasása, Simmel és Balázs tájfogalmának különbségei alapján felülvizsgálja a Balázs recepciótörténetében elfogadottnak tűnő tézist, miszerint az arc „organikus, oszthatatlan és totális egység” (J. Aumont), vagy „a kép kifejező jellegének elsődlegességét állítja a kép szemiotikai meghatározottságával szemben” (G. Koch). A tekintet inskripciója Balázsnál az észlelést megelőző és azt lehetővé tevő struktúra, mely a megismerés és a felfogás kudarcaként jön létre, és a szubjektumot a kép részévé teszi. Balázs politikai elkötelezettsége ennek a nyugtalanító idegenségnek való arcadás, az arc politikai dimenzióját kijelölő tekintet hívására adott válasz.

Szerző

Füzi Izabella 1976-ban született Kézdivásárhelyen. 1995 és 1999 között a Babes-Bolyai Tudományegyetem bölcsészhallgatója. Ezt követően nyert felvételt a szegedi egyetem Elmélet és interpretáció Doktori iskolájába, ahol 2004-ben szerzett doktori fokozatot. Munkásságát 2005-ben Kanyó Zoltán Irodalomelméleti Díjjal ismerték el. Erasmus-, Ceepus-, posztdoktori és Magyar Állami Ötvös-ösztöndíjas, 2007-től egyetemi adjunktus. A szegedi Filmelmélet és filmtörténet program vezetője, 2005-től az Apertúra filmes szakfolyóirat alapító felelős szerkesztője. Kutatásai a filmi és irodalmi történetmondás komparatív vizsgálatát, a retorika nyelvfilozófiai megközelítését, illetve a medialitás, a nézői szubjektum megalkotottságának filmelméleti kérdését foglalják magukban.

Arc, hang, tekintet. Szemiotikai, esztétikai és politikai összefüggések Balázs Béla filmesztétikájában

Zalán Vincének



Balázs Béla

Michel Foucault egyik tanulmánya ^[1] a nyugati kultúrában a nyelvvel szemben táplált bizalmatlanság forrásairól beszél. A jelek működéseként tételezett nyelv egyrészt azt a gyanút kelti, hogy egy olyan puszta felület, amely egy számunkra elérhetetlen távolmaradóról értesít. A nyelv mögött újabb nyelvek húzódnak, a jelek pusztán újabb jelekre utalnak. A bizalmatlanság másik oka, hogy minden lehet nyelv, „lehet, hogy a természet, a tenger, a fák zúgása, az állatok, az arcok, az álarcok, a keresztbe tett kések, mindez beszél”. ^[2] Hogyan húzhatók meg a jelek birodalmának határai, ha sem intenzív (jelek mögötti jelek), sem extenzív (minden lehet jel) korlátokat nem tudunk fölállítani? Balázs Béla írásaiban, aki elsőként szállt síkra a vizuális kultúra, egy vizuális nyelv bevezetése mellett, a jelentéstulajdonítás hasonló problémái merülnek fel – legkoncentráltabb módon a kép paradigmájaként működő arc és a hang definícióiban. Ha a szemiotika azt vizsgálja, hogyan jelentenek a jelek, az arc és a hang szemiotikája azokat a viszonyokat kell hogy feltérképezze, amelyek az arcot és a hangot a jelölés paradigmatis helyeként mutatják meg.

A *hogyan jelent az arc?* kérdése Baláznál szorosan összefügg a kép működésével és jelölési potenciáljával. *A látható ember* (1924) sokat idézett felütése, miszerint a film technikai médiuma fokozatosan kiszorítja a verbális nyelven alapuló fogalmi kultúrát, nemcsak az azóta eltelt idő távlatából szorul felülvizsgálatra, hanem a balázsi életművön (filmes tárgyú írásokon) belül is

átértékelődik. Ennek a projektnek a sarkalatos pontja a (mozgó)kép fogalmának a megalapozása, ami csak részben támaszkodik a szó és a kép között felállítható ellentétpárookra (közvetett vs. közvetlen; anyagtalan, elvont, intellektuális vs. egyéni, személyes, kifejező). A képinek ezt a kezdeti felértékelését *A látható ember*, de különösen *A film szelleme* (1930) ^[3] oldalain a kép számos, egymással versengő – és sokszor nehezen összeegyeztethető – definíciója követi. A film azért hozhat létre feltáró erejű új látásmódot, mivel a test – korábban elcsökevényesedett – kifejezőképességét állítja előtérbe. Ám a test önmagában nem képes a szellem „érzékeny médiumává” válni, egy olyan másodlagos „megmunkálás” közbeiktatását teszi szükségessé, ami „a testté váló szellem” „közvetlen” (azaz: a szavak kiiktatása által történő) (16.) megmutatását teszi lehetővé. Az így megmutatott szellem azonban már a „film szelleme”. A test tehát egyszerre a film által megmunkált, megmutatott (jelölt) és olyan jelölőfelület, amelyen valami más mutatkozik meg vagy artikulálódik (ezek a megfogalmazások egyszerre idéznek meg egy fenomenológiai és egy jelelméleti kontextust). Így aztán a test olyan heterotópiává (Foucault) válik Balázsnál, mely több, különböző rendhez tartozó és ellentétes törekvéseket magába foglaló helyszíneként határozódik meg: a tudattalan átörökítés felülete (ahogyan nemzedékről nemzedékre gesztusok, mozdulatok öröklődnek); az egyéni, személyes kifejezés megnyilvánulása; tanult, de nem szigorúan kodifikált szabályok működési terepe; „rögzített formák” katalógusa, mely a szavak lexikonához hasonlóan szótárszerűen működik; az embereket egymástól elválasztó bábeli átoktól való megszabadulás lehetőségének a záloga stb. (19.).

A külső és a belső oppozicionális logikája Balázsnál mindig lokális, és legtöbbször az „is...is” mintázata mentén hoz létre paradoxon-szerű megfogalmazásokat. A film egyszerre tartozik a felszín és a mélység, a látható és a láthatatlan rendjéhez: „A jó filmnek egyáltalán nincs »tartalma«. [...] A film a *felület művészete*, és »ami a szívéen, az a száján«. [...] a film lélektana és értelme nem a gondolatok »mélyebb tartalmában« rejlik, hanem minden esetben szemmel látható és a felületen maradéktalanul érzékelhető” (23. kiem. az eredetiben); de ugyanakkor a film nem mond le a mélységről sem, „a gondolatok harmadik dimenziójáról, amelynek lényege az, hogy a felületi, közvetlen történések *mögött* valami más *rejtett cselekményt*, titkos értelmet sejtünk” (24. kiem. az eredetiben). A film ezen – egyetlen összefüggés által totalizálhatatlan – definíciói a kép és a képiség, valamint a hang dimenzió széttartó, uralhatatlan potenciáljából táplálkoznak.

Hogy ezt a gondolkodásmódot megérthessük, első lépésben föl kell tárnunk a balázi szöveg mozgását és sajátos módon történő artikulációját. Balázs írásmódja esszéisztikus, értekező szövegeiben rövid, egy(etlen) ötleten, elgondoláson, megfogalmazáson (sziporkán?) alapuló részekből építkezik. Ez a fragmentáltság szoros összefüggésben áll a tárgyával – nagyon is filmszerű -, hiszen a témának különböző nézeteit, aspektusait villantja fel. A szöveg progressziója ugyanakkor az olvasót állítja az átfogás, összefogás helyére, mivel ő maga nem végzi el ezen aspektusok összeegyeztetésének feladatát. Így aztán az egyes szöveghelyek helyi értékéből adódóan, könnyen előfordulhat, hogy a szövegösszefüggésből kiragadott idézetekkel a legellentétesebb álláspontokat is igazolni lehet. Ha viszont a szöveget a saját igénye felől akarjuk megérteni, akkor ez ahhoz hasonló figyelmet – a rész-egész viszonyok állandó alakulását szem

előtt tartó komprehenziót – követel, mint amelyet Balázs a film befogadása esetében szükségesnek tart. A szöveg elevenességének, mozgásának a gondolkodás eleven mozgásaként történő, olvasó általi „rekonstrukciója” természetesen nem jelenti egyetlen helyes értelelem azonosítását, hanem éppen annak a megtapasztalását, hogy az értelmezés hangsúlyeltolódásai által hogyan különbözik el, multiplikálódik a szöveg. Ennek allegóriáját Balázs így fogalmazza meg: „Ami többé nem értelmezhető újra, az elmúlik. Csak a mindig újjászülető félreértés lehetősége biztosítja az újjáéledést” (197.). Balázs írásmódja gyakran a költői szöveg attribútumait ölti fel^[4]: az alcímekkel elválasztott „töredékek”^[5] gondolatasszociációk, ellentétek, felkiáltások (*És mégis!*), képek és metaforák, kiasztikus struktúrák (beszédmozdulat, mozdulatbeszéd) mentén kapcsolódnak össze. Az olvasó összefogó, viszonyokat artikuláló ténykedése végső soron ahhoz a „játékos gondolkodáshoz” (12.) hasonlít, melyet Balázs az „elmélettel” azonosít, s amely a tapasztalat ismerősségét nélkülöző, még feltáratlan terepekre vezetve új összefüggéseket artikulál.

Vizsgáljuk meg ezt a szövegműködést a hangnak *A film szellemében* tárgyalt példáján keresztül. A hang kérdése a hangosfilm megjelenésével válik témává *A film szellemének* húsz-huszonöt oldalán, így könnyebben átfogható, mint az arc vagy a kép – hasonló módon, de hosszabb és több helyen történő – tárgyalásai. A megközelítésnek itt is a különböző távlatokból, távolságokból kialakuló, de az egészet alakító „mozgó nézőpont” (Deleuze) az alapja, amit Balázs a film és a filmi befogadás lényegi jegyeként határozott meg: az „állandóan új távolságokat és nézőpontokat” (99.) létrehozó film „[m]egszüntette a néző rögzített távolságát: azt a távolságot, mely eddig a látható művészetek lényegéhez tartozott” (100. kiemelés az eredetiben). A távolság és a nézőpont (Balázs beállítási-fogalmának kulcsösszetevői) – mint a láthatóság dimenziójába beépített közvetítőrendszerek – magának a szövegnek a működésében is értelmet és funkciót nyernek. A hang témája, fogalma például megjelenhet „az előtérben” – változatos összefüggések részeként tematizálva -, vagy éppen ezen összefüggések háttereként és vonatkozásaként, akár csak az a tér, mely semmilyen más módon nem jeleníthető meg, mint azáltal a hang által, mely ezt a teret megszólaltatja, hangot ad neki (lásd a hang térbeli jellegét, 180.).

Hang és kép viszonya egyszerre lehet ellentétpozó, kiegészítő és teljes mértékben disszociatív (a hang leválik a képről, és hasbeszédet eredményez). Míg minden hang térbeli jellegű (a térben válik hangzóvá), a filmi médium szétkapcsolhatja a képet és a hangot (nem azt látjuk, amit hallunk, voice-off), ezáltal a hang forrása lokalizálhatatlanná válik a térben: a teret halljuk, és nem a hangforrás helyét a térben. A hangszín viszont – a hang materiális, akusztikai tulajdonsága – felidézheti „a forrás helyének atmoszféráját” (181.), így teremtve meg a hangnak egy bizonyos helyhez és térhez kapcsoltságát. A médiumok és médiumkonfigurációk szüntelen versengésében és differenciációjában – melyet Balázs folyton szem előtt tart – a színház, a hangversenydobogó, de még a rádiójáték is a hang reprodukciójával szolgál: „A színpad vizuálisan eléink varázsolhatja az erdő hangulatát, akusztikailag nem. A hang a színpadon sohasem cseng úgy, mint az erdőben” (181.). Csak a film képes létrehozni az „eredeti csengés, varázs” auratikus tapasztalatát azáltal, hogy – akár a filmkép -, „megszünteti a távolságot a néző és az ábrázolás tárgya között” a fülünk és a mikrofon membránja közti azonosulás által. A (nemcsak fizikai értelemben vett) „távoli” és

„közeli”, [6] akár Benjammínál – aki az aura egyik fajtáját, a természeti tárgyakét, úgy határozza meg, mint „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel” [7] – Balázs elméletének is fontos kategóriái. A filmben megjelenő hely atmoszférája benjamini értelemben annyiban lehet auratikus, amennyiben a reprodukcióval (színház, hangverseny, rádiójáték) ellentétben nem fosztódik meg „Itt és Most-jától”. [8] Balázs szerint még a rádiójáték sem képes létrehozni azt a „közvetlenséget”, melyet a hangosfilmben paradox módon a képi dimenzió beiktatása, hang és kép együttes artikulációja teremt meg. Ehhez képest a hangjáték pusztán „akusztikai illusztráció” (177.). A tér elvontságát a filmi hang tehát kétféle módon is „megszólaltathatja”: egyrészt hangot ad valaminek, ami semmilyen más módon nem hozzáférhető, másrészt egy csak általa létrehozható ismétlés által felidézi, megteremti a hang „eredetét”. A hang első funkcióját Fliegauf Benedek *Dealer* című filmjének hangeffektusai példázhatják a süvöltő szélre emlékeztető zörejek által, melyek óriási, üresen kongó, elhagyott tereket idéznek, még akkor is, ha szobák, kisebb terek hangkíséretként jelennek meg. A hang ezzel összefüggő második funkcióját (bár nem a tér vonatkozásában) talán a *Psychó*-beli anya megszólalása jelenítheti meg: a Norman mozdulatlan arcát kísérő neurotikus női hang eltörli a hang technikai reprodukció-voltát, egy olyan eredetet tárva elő, mely kétszeresen – a *personát* és a filmi médiumot illetően is – elsődlegesnek és megalapozónak bizonyul.



Dealer (Fliegauf Benedek, 2004)



Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

A csend a hang újabb dimenziójára mutat rá: megszünteti a hang jelenléte és hiánya közti ellentétet, hiszen épp ennek az oppozicionális viszonnak a felforgatásából jön létre. A csend nem más, mint a hangnak és a hang hiányának esemény-jellegű artikulációja, ami egyrészt oximoron-szerű megfogalmazások által érzékeltethető: „belső, elfojtott kiáltás, harsány némaság [...]”

hangtalan robbanás” (181.), másrészt az emberi és a nem-emberi világ találkozásából létrejövő eseményként: a tárgyak nem-emberi „titkos nyelve”, mely az érzékelő embert körülzáró „hangkamrán” („az én teremem”) túlra mutat (182.). (A hangosfilm dialógusaiban hasonló szerepe van a hallgatásnak, mely nem a csendben levést jelenti, s mely szintén esemény-jellegű artikuláció.) A csend nemcsak a hanggal, hanem a látható térrel is összekapcsolódik: a csendhez hozzátartozik a távolság képzete, csakis a tér végtelensége hozhatja létre azt a „ kozmikus élményt”, amelyet a színpadon nem is lehet érzékelteni. „Csönd az, ha messzire hallok. Ameddig elhallok, addig saját terem vesz körül, *az én terem.*” (182.) Az észlelő embert a hallótávolsága által meghatározott „hangkamra” börtöncellaként zárja körül. A zaj elzárja előlünk az ezen túli, látható, de nem hallható dimenzióját, amelyből a csend származik, ily módon a csend szó szerinti értelemben nem hallható, hiszen túlmutat az egyén érzéki tapasztalatán. Talán a csendnek ez a minősége áll a legközelebb a természeti tárgyak Benjamin által leírt aurájához, amennyiben mindig távoli, a szubjektum által kisajátíthatatlan, transzgresszív tapasztalat marad. ^[9] Ugyanakkor ez a csend nagyon is beszédes, nem „semmi”, hanem hallgatással terhes, a tárgyak „titkos nyelve”, mely teljességgel figyelmen kívül hagyja az embert és az emberit. Akárcsak Baudelaire *Correspondances* című költeményében, ahol a természet egy olyan nyelvet beszél, amely titkos jelekből és kapcsolatokból épül fel, Balázsnál a csend „földalatti módon kapcsolódik a múlt minden órájához” és a „világ összcsendjéhez”, ezért mondhatja, hogy „aki nem ismeri a csendet, annak múltja sincsen”. ^[10]

Hang és tér, hang és kép, távol és közel, a csend mint esemény – a hangfunkciók sokaságát tárja fel, melyet Balázs „egy ábrázoló és kifejező hangszer [vagyis a film] szellemi billentyűzetének” (198.) leírásával szólaltat meg. A film azonban akkor lehet „a világ mint akusztikai élmény” (196.) hangszere, ha a fülünk azonosul a mikrofon membránjával. Ez az identifikáció hasonló módon megy végbe, mint a néző szemének az azonosulása a kamerával vagy a szereplők szemével: „Pillantásom és ezzel *tudatom* azonosul a szereplőivel. Azt látom, amit ők látnak a maguk szemszögéből. Nekem magamnak nincs is nézőpontom. [...] Mert az én szemem a kameráé, és az azonosul a szereplők szemével. Az én szememmel néznek.” (100.) A saját nézőponttól való megfosztottság – a nézői szem és fül odakölcsönzése által – nemcsak az észleléstől, hanem a saját tudattól is megfoszt bennünket. Ez a megfosztó mozzanat azonban nem jelent veszteséget, és nem is fokozza le a befogadót az apparátus protézisévé, ahogyan azt a ’70-es évek filmelméleteiben feltételezték. Mi az, ami szükségessé teszi a nézői szem és fül kölcsönzését, és mit ad a film cserébe?

Vizsgáljuk meg az arc működését Balázsnál. Balázs a filmarc fogalmát ^[11] kétféle értelemben használja. Egyrészt beszél a tárgyak arcáról (a táj arca, a tömegek arca, a gép arca, a faj és az osztály arca, stb.), másrészt a közelképen megjelenő emberi arcról, melyet szintén többféle összefüggésben világít meg (a láthatatlan arc, a sokszólamú arc, mikrofiziognómia). Első látásra úgy tűnhet, hogy a táj arca, a tömeg arca stb. esetében egy figuratív átvitelről vagy kiterjesztésről van szó. A retorikában az arcadás alakzatát a prozopopoeia jelöli, mely etimológiájában is (*prosopon* : ‘arc, személy, maszk’, *poiein*: ‘alkotni’) egy nyelvi tételező mozzanatra utal. Az arccal való rendelkezés, mely ezen alakzat szerint egy nyelvi tételezés eredménye, a beszéd képességét

előfeltételezi, vagyis a beszélő én fikcióját (az ember úgy vállal részt egy diskurzusból, hogy azonosul egy diskurzuspozícióval). Ám maga az arc is egy olyan hely, amely állandóan önmagán túlra mutat: a szubjektivitás, a bensőségesség, a tudat, valami mögötte rejlő mélység jelölője. ^[12] A filmben az arc egyszerre egy észlelési kategória és egy nyelvi-szemiotikai összefüggésekben megragadható jelölési felület és mechanizmus (redukálhatatlan különbség, tükrös struktúra stb.). Az arc *etikai-politikai* dimenzióját képezi az, ahogyan a szubjektum „láthatóvá”, jelölt felületté válik a társadalom, a hatalom tekintete előtt. (Balázs például *A látható ember* elején a „fehér ember egyértelmű és közös lelki megtestesülését” látja a filmben, míg *A film szellemének* a végén a minden egyes emberben megmutatott kollektivitás utópisztikus elképzelését helyezi előtérbe.)

Nézzük meg közelebbről az arc kétféle felfogásának összefüggéseit. Balázs több helyen is világossá teszi, hogy a dolgok önmagukban nem rendelkeznek arccal, csupán a rájuk irányuló szemléletmód ruházhatja fel őket az arcság kategóriájával. Ahhoz, hogy a hétköznapi tárgyak arca láthatóvá váljék, el kell távolítanunk az arcot borító fátylat, amely azonban nem más, mint „hagyományos és elvont szemléletmódunk” (49.). A táj arca szintén egy „szubjektív viszony” létesítését feltételezi, mely azonban két, egymástól gyökeresen eltérő értelmezési keretben nyer jelentést. Egyrészt jelenti az „emberi értelem” kisajátító, antropomorfizáló, nárcisztikus működését: „A természet lelke egyáltalán nem valami adott dolog, ami egyszerűen lefényképezhető [...] A mi számunkra a természet lelke mindig saját lelkünk, amely benne tükröződik. Ezt a tükröződést azonban a művészet hozza létre.” (56.) (A „lélek” ebben a passzusban az „arc” szinonimájaként funkcionál, mindkettő a művészet előállító, létrehozó, transzformáló jellegének az eredménye.) *A film szellemé* ben ez a probléma az anyag és a forma, a tartalom és a konstrukció, illetve a tényfilm és az abszolút film kettőségében kerül kifejtésre. Balázs „szubjektív konstrukciónak” nevezi az érzékelt dolgok „megszerkesztését” ^[13]: „A képek ugyan a tiszta tárgy pusztá érzékelését tükrözik. A mindenütt jelen lévő formaelv azonban a szubjektumból ered. Hát nincs semmi lehetőség arra, hogy megszabaduljunk magunktól? Nincs tiszta objektivitás? Lehetetlen a pusztá lét tiszta szemlélete? Nem láthatjuk a dolgokat egyszerűen úgy, ahogy vannak?” (153.) „De igen”, adja meg a választ, csakhogy az a dolog, ami így minden összefüggéséből kiszakítva jelenik meg, egy olyan képet eredményez, amely képtelen túlmutatni önmagán, és a jelentés hiányával fenyeget. A szubjektív szemlélet kivonása a jelentéstulajdonításból tehát korántsem vezet el valamiféle ontológiai bizonyossághoz, hiszen „magából a képből sohasem derül ki feltétlenül és kényszerítő erővel” (151.), hogy valós vagy fiktív eseményekről van-e szó. (Balázs szerint csupán a természetfilmek esetében rendelkezhetünk a „valóság ilyen abszolút evidenciájával” (152.), de paradox módon azért jöhet létre a valóságnak ez a benyomása, mivel az így megképződő természet egy nagyon is „természetellenes” közelségből, a saját nézőpontunkat láthatatlanná tévő közvetítettségben képződik meg.)

Az antropomorfizáló látásnak az ellentéte tehát nem valamiféle szilárd és objektív valóságfogalom, hanem egy olyan típusú látás, amely nem formát és jelentést adó látás, sokkal inkább egyfajta „materiális látás”. ^[14] Balázs ezt a látásmódot legtöbbször a „láthatatlan” összefüggéseiben írja le: „olyan árnyalatok ezek – mondja Hayakawa láthatatlan arcáról –, amelyek

puszta szemmel nem láthatók, és mégis a szemünk révén érzékeljük őket” (104.). Mindez világossá válik a táj arcának második megfogalmazásából: „A tájnak arca, arckifejezése van [míg egy találmányra ábrázolt vidéknek nincs], mely némelykor úgy tekint ránk, mint a képrejtvények kusza vonalai között elbújó rejtett rajz. A táj arcának kifejezése mindig határozott és mindig meghatározhatatlan, értelmét érezni lehet, de felfogni nem. És ez az arc valami mély érzelmi kapcsolatot takar az emberrel. Ez az arc az emberhez szól.” (56.) Az arcság ezen passzus alapján nem egyirányú tulajdonítás (nem antropomorfizmus), inkább olyan szembesülés/szembesítés (vö. ránk néző arc), melynek horderejét a szövegrész által viszonyba állított fogalmak súlya is jelzi: elrejtettség, kifejezés, érzés, a megértés igénye és megvonása, a felfogó képesség kudarca. ^[15] Azok a megkettőzések, melyek a természet lelkének és az ember lelkének a felfogását (olvashatóságát) biztosították, itt felfüggesztődnek: az arc által történő „megszólítás” a romantikus aposztrophának épp a fordítottja. Míg a romantikus költő természeti jelenségekhez, élettelen tárgyakhoz és halott lényekhez intézi szavait, hogy a megszemélyesítés aktusa által saját költői öntudatát létrehozza, ^[16] itt a táj rendelkezik olyan megszólító erővel, amely kérdést, felhívást intéz az emberhez.

Ezen a ponton tanulságos összevetni Balázs és Georg Simmel tájfelfogását. Simmel tanítványaként, Balázusra szemmel láthatóan nagy hatással volt a Simmel esztétikai írásaiban középponti szerepet betöltő „forma” fogalma. A forma Simmelnél egy olyan összefogó, strukturáló erő, amely nemcsak a művészeti látásra vonatkozik, hiszen a mindennapi életben is megtapasztalható a formáló erők jelenléte. A forma a letéteményese az „egész” egy olyan elképzelésének, amely nem a részek mechanikus összege, s amely (egy talán megfogalmazhatatlan) „egységesítő fogalom” ^[17] létrehozásának/működésének eredménye. Az az összefogó erő, amely a tájban, az arcban, a képben (a keretezés által) megnyilvánul, az objektum és a szubjektum dichotómiáját felülíró összefonódásból vagy összeolvadásból jön létre; egy nem temporizálható „szellemi tett” megnyilvánulása, mely nem az okság vagy az előbb-utóbb logikája szerint szerveződik. Ez a forma a táj esetében a táj „hangulata”, mely az objektív és a szubjektív „erők” elválaszthatatlan, pillanatnyi konfigurációja, együttállása.

A táj Simmelnél tehát a természet és az ember egymás általi, kölcsönös olvashatóságán alapul; ez a gondolatmenet akkor fut zátonyra, amikor kiderül, hogy a tájnak – a szubjektum és objektum békés összefonódásaként felfogott – „valóságos, individuális hangulata” ^[18] (nyelvileg) megragadhatatlan: azok az absztrakciók, melyeket ilyenkor használunk („derűsnek vagy komornak, heroikusnak vagy egyhangúnak, izgalmasnak vagy mélabúsnak nevezzük a tájat” ^[19]), éppen annak közvetlenségét, egyediségét oltják ki. A szemlélés és az érzés egységében feloldódó táj és szemlélője – mint totalizált egész – jelölhetetlennek bizonyul. Balázs szinte szó szerint átveszi ezt a passzust Simmeltől, a balázsi tájnak van azonban egy olyan mozzanata, melynek megfelelőjét nem találjuk a simmeli gondolatban. Önéletrajzi regényében a gyerekkorában elhagyott szegedi tájakra való visszatérés egyszerre ismerős és idegen tapasztalatára így reflektál:

de vannak tájak, melyekben valami egyebet, többet is látunk szépségnél. Úgy hatnak ránk, mint fiziognómiák, határozott kifejezésük van, mely valamit jelent, és akar.

Nem azokra az általános hangulati tartalmakra gondolok, melyeket hol kedvesnek, hol zordnak, hol mélabúsnak vagy heroikusnak szoktak nevezni. Ezek csak a dekoratív szépség különböző válfajai. ^[20] Ám az az »egyéb«, melyet meglátni vélsz némely tájképben, az onnan visszanéz tereád, mintha ismernének téged, és ezen a helyen vártak volna tereád, hogy végre eljőjj erre a vidékre. Az ilyen táj, mintha megérintene, hozzád nyúlna, szíven szúrna. Itt nemcsak szépségről van szó.

Azok a tájak, melyek ilyen módon megszólítanak, kétfélék. Van olyan, melyben hirtelen az a fájó érzés fog el, hogy messze, messze idegenben vagy (ennek sincs semmi köze se földrajzi távolsághoz vagy exotikumhoz). De vannak tájak, melyekre ráismerni vélsz, holott még sohase láttad. Rájuk ismersz, mint tulajdonképpen otthonodra. Nem mintha szebbek vagy kellemesebbek volnának más tájaknál. Egyáltalában nem. Gyakran a lemondás bánata keveredik ebbe az érzésbe. De úgy érzed, mintha kikötöttél volna, és valahol nagy kapuk csukódnának rád, és nincs tovább: itt vagy otthon. Nagyon sajátos az, hogy mind a kétféle táj szívfájdító, és a kétféle fájás mélységesen rokon. Hiszen ama messzeség, idegenség, az se véletlen hely, hanem a *te* messzeséged, ahol *te* vagy idegenben. Az is a *te* sorsod. ^[21]

A táj Baláznál sem a kontempláció eredménye, s nem is esztétikai kategória abban az értelemben, hogy az érzéki megismerés tárgya lehetne. Inkább a megismerés kudarcát állítja színre, amennyiben a táj maga után vonja az emberre vonatkozó, megválaszolatlan kérdést. Ez a táj nem a közeli vagy a távoli, az ismerős vagy az idegen minőségei szerint konstituálódik. A csendhez hasonlóan transzgresszív fogalom, mely a megismerés modelljébe beépített szakadékról ad hírt. Az önéletrajzi regényből vett részlet a fájdalom leírásával végződik: az ismerősnek vélt, de idegen táj vagy az idegenségében is ismerős táj a „lemondás bánatát” idézi, egy olyan valamiről való lemondását, ami soha nem volt a miénk. A leírás a szubjektum szolipszisztikus magányát („a *te* messzeséged”, „a *te* sorsod”) dramatizálja, és arra a kapcsolatra mutat rá, amely a táj prozopopoeiájától az ember prozopopoeiájához vezet.

E dramatizált szituáció középponti fogalma a tekintet, mely az álom „nyugtalanító érthetetlen értelmességében” még parancsolóbban jelentkezik, mint a táj „arcában”: „Azért tud egy álombeli ég violazöld színe olyan vérfagyasztóan iszonytató lenni, mert mintha másvalami volna benne, ami voltaképpen nem is szín, hanem valami értelem és szándék, olyan mint egy tekintet, mely rád szegeződik, mint egy szólítás, mely engem hív, és tőlem akar valamit. Mintha olyankor olyasmit látnék, ami voltaképpen nem látnivaló. Mintha valami idegen, nem a szemnek szánt dolog erőszakosan hatolt volna be tudatomba, szememen keresztül, mert más utat törni magának nem tudott.” ^[22] Ezek a passzusok ellenpontként szolgálhatnak azon szöveghelyekkel szemben, melyekben Balázs a művész, az alkotó által történő szubjektív megformálás erejét dicsőíti. Hiszen ezen észlelhetetlen és olvashatatlan tekintet „szemében” az ember kérdésként, hívásként, egy olyan hiányként tételeződik, akire rácsukódnak a megismerés „kapui”. Ez az elsődleges és erőszakos tekintet, mely a szemem keresztül az identitás középpontját, a tudatot veszi célba, nem férhető hozzá az észlelés által, viszont ő maga az észlelés feltétele. Csak ennek a tekintetnek a

tárgyaként nézhet szembe az ember a táj „arcával”.

Ez az értelmezés nagyon távol áll attól, ahogyan Balázs „idealisztikus arcesztétikáját” tárgyalták, mint amelyet „a hite szerint lehetséges reveláció reménye alapoz meg, mivel az arcot organikus, oszthatatlan [*infrangible*], totális egységnek gondolja [...] ennek a revelációnak a formája a közelkép”.^[23] Jacques Aumont szerint a 20-as évek filmelméleteinek arckoncepciói a láthatóság vágyát helyezik előtérbe az olvashatósággal szemben. Egyrészt a látható arc közvetítetlen, azonnali, intuitív, organikus és olvasható, de ugyanakkor a dolgok közelébe való férközést is jelenti, a tekintetünket megelőző tekintet tételezését, a szubjektivitás és a tudat kategóriáinak mellőzését. Hogyan lehet látni anélkül, hogy a látható ne váljon mindig már olvasottá? Balázs vonatkozásában Aumont arra a következtetésre jut, hogy a túlhangsúlyozott fiziognómiai felfogás egy olyan arcfogalmat eredményez, mely mindig egységes és jelentésteli, ráadásul az igazat a hazugtól elválasztó morális ágenciaként viselkedik.

Amikor Balázs a fiziognómiát a tér- és időérzékeléshez hasonló szemléleti formaként határozza meg^[24] – s ezt a kategóriát nemcsak a közelkép, hanem a beállítás és a vágás formáló eszközeiben is érvényesíti –, akkor ezáltal nem valamiféle közvetlen azonnali láthatóság megragadásában jelöli ki a film sajátosságát, hanem a filmi befogadás alapvető kategóriáját állítja fel. Az „arc” Balázs-féle megfogalmazásai a kép sokféle definícióját visszhangozzák: mind az arc, mind a kép, de a hang is jel-szerűen (vagyis egy újabb jelre utaló módon) működik. Az arc arckifejezések palimpszesztusa és az egyidejűség helye (Asta Nielsen arca), „láthatatlanul érthető” arc (Sessue Hayakawa arca), egyszerre valami másnak (például a tudatalattinak) a jelölőfelülete és az arckifejezések „mögött” létrejövő mélység – a közelképben^[25] megjelenített arcot tehát a jelentés iránti igény alakzatának nevezhetjük, mely azonban nem garantálja a konkrét és azonnali jelentések megszilárdulásának az ígérését. Aumont-nal ellentétben, aki a közelképen megjelenő arcot „érzékelhető és olvasható felületként” olvassa Balázsnál, azt mondhatjuk, hogy az arc csakis olvashatósága folytán válhat érzékelhetővé, bár az olvashatóság feltételrendszere nem tekinthető adottnak. A fiziognómia a filmi látás modelljébe beépített működésmód, s nem valami olyasmi, ami egyértelműen a szubjektum (rendező, operatőr, művész, néző) teljesítménye lenne: „A rendező tehát nem választhat a dolgok tárgyilagosan objektív vagy fiziognómiailag jelentős ábrázolása között, csak az a két lehetőség áll előtte, hogy vagy irányítja és tudatosan felhasználja a fiziognómia lehetőségét, vagy pedig a véletlenre bízta, és nem törődik azokkal az ellentmondásokkal, amelyek ebből származhatnak.” (58.) A részlet a beállítás hasonló felfogását visszhangozza: „Minden kép beállítást jelent, és minden beállítás kapcsolatot jelent, mégpedig nemcsak térbelit [...] Minden képben rögzített benyomás kifejezéssé válik” (111.). A szubjektumot megelőző fiziognómiai minőség (mely lehet „véletlen”, azaz a rendezői értelmezést nélkülöző vagy a rendező által irányított, tudatosan használt) a tekintet korábbi funkciójára utal vissza. Mindezt balázsi alapokon továbbgondolva azt mondhatjuk, hogy az arc bejelenti a jelentés igényét, mindig jelent, csak hogy nem a szubjektum által meghatározott és ellenőrzött módon, hanem a jelölő és a jelölt szétkapcsoltságából adódóan mindig kiszámíthatatlan, uralhatatlan és a jelentéseket szétjátszó módon.

A balázsi szöveg fragmentumainak, ellentéteinek, töréseinek a fentiekben végrehajtott

komprehenziója nem támasztja alá Gertrud Koch végkövetkeztetését sem filmesztétikájának meghatározó törekvéseiről, miszerint: „Balázs ereje végső soron a film esztétikai elemzésében rejlik, a kép kifejező jellegének elsődlegességét állítva a kép szemiotikai meghatározottságával szemben”.^[26] Koch a kifejezésnek a romantikából és a modernizmusból egyaránt eredeztethető antropomorf poétikáját tartja meghatározónak Balázsnál, mely szerinte a modern művészet anti-mimetikus és anti-deskriptív követelményéből fakad. Az esztétikai autonómia igénye a film kommunikatív aspektusát is háttérbe szorítja a kifejezéssel szemben. A táj arcának jelenetében színre vitt tekintet valóban megkérdőjelezi a kommunikáció lehetőségét, azonban nem amiatt, hogy egy problémamentes kifejezési modellt tárjon elő. A kifejezés lehetőségét megelőzi a tekintet strukturális szerepe (a tekintet inskripciója a látás modelljébe), ami lehetetlenné teszi a rendező választását és magát a nézőt is beleírja a képbe azáltal, hogy fülének és szemének kölcsönzése által a kép részévé teszi. A néző a kép részeként nyeri el identitását.^[27]

Koch értelmezése a balázi szövegben egymás mellett létező két ellentétes perspektíva közötti választást is jelenti. Koch szerint Balázs oszcillál az ideológiakritika és az esztétikai esszencializmus paradoxona között: a film társadalmi küldetése vulgármarxista megfogalmazásokat eredményez, míg a kifejezés antropomorfikus esztétikai modellje „Balázs erejét” képezi. A Koch által megfogalmazott paradoxon erejét nem csökkentve azt mondhatnánk, hogy Balázs válaszolt az arc politikai dimenzióját kijelölő tekintet hívására. Míg az arc Simmelnél egyfajta védekezési kategóriaként működik („Tisztán formailag az arc, alkotórészeinek, formáinak és színeinek sokféleségével és tarkaságával egészen visszataszító és esztétikailag elviselhetetlen volna, ha ez a sokféleség nem lenne egyszersmind az említett tökéletes egység is.”^[28]), Balázs a tekintet által radikalizálja az arc fogalmát. A vésetként, a jelölés feltételeként értett tekintet olvasása eredményezi, hogy a táj sajátként („a te sorsod”, „a te messzeséged”) képződik meg. Ez az arcadás Balázs sorsát egy olyan sajátosan magyar, közép-európai, kozmopolita, zsidó, értelmiségi (stb.)^[29] „tájban” artikulálta, ahol e tekintet parancsát a tömegek „valósága” jelentette. Balázs hozzánk intézett kérdése tehát: kockára merjük-e tenni a saját sorsunkat, a saját messzeségünket egy olyan tekintet hívó „szavára”, mely nem engedelmeskedik sem az igazság, sem az esztétikai vonzerő csábításának.^[30]

Balázs Béla munkásságának filmtudományi relevanciáját nem lehet eléggé hangsúlyozni. Két alapműve, *A látható ember* (1924) és *A film szelleme* (1930) a német nyelvű filmesztétika iránytűjeként szolgált, és rövid időn belül – a fordításokon keresztül – nemzetközi ismertségre tett szert. Mint értelmezői hangsúlyozzák, Balázs művei azért nem vesztek el az egyébként nem kevés számú, a korban keletkezett filmesztétikai írások süllyesztőjében, mivel Balázsnak sikerült a film nyelvi, esztétikai aspektusát és a film társadalmi szerepét egyaránt hangsúlyozó elméletet felállítania.^[31] Ezek a rövid terjedelmű könyvek tulajdonképpen csírájukban tartalmazzák a 20. században kibontakozó filmelméleti és -esztétikai gondolkodás meghatározó témáit, fogalmait és irányait. Nem elhanyagolható hatásuk olyan jelentős filmelméletírókra, mint Siegfried Kracauer, Rudolph Arnheim (mindketten recenzeálják *A film szellemét*) vagy éppen Sz. M. Eisenstein (vitájuk alapja az Eisenstein által félreértett „beállítás” elsődlegessége a montázs felett). Talán Balázs műveinek

termékeny ambivalenciái okozták azt, hogy a baloldaliak formalizmussal és esztétikai esszencializmussal vádolták, míg az esztétikai alapokat számon kérő kritikusai az „orosz ideológia” mechanikus szócsöveként azonosították (lásd Kracauer recenzióját).

Balázs filmes írásainak kettőssége tehát egyrészt egy esztétikai és szemiotikai összefüggésekben tárgyalt dimenziót foglal magában, mely a kép, a vizuális kultúra, az arc, a fiziognómia kitüntetettségéből jön létre, másrészt a film tömegkulturális jellegét állítja előtérbe, mely egy mediális és művészeti forradalom eredménye. Esztétika és politika írásaiban megjelenő viszonyát Balázs nem magyarázza (az életművön belül is vannak hangsúlyeltolódások), viszont ennek az összefonódásnak lépten-nyomon érezhető a hatásai. A film mint médium látásmódot átalakító, az „élet sokszólamú partitúrájának olvasására” tanító – esztétikai terminusokban leírt – aspektusa Balázs számára azért válik fontossá, mivel a tömegeket egy új, közös nyelvre tanítja, mely hite szerint a politikai változások letéteményese lesz. Ebből a szempontból érdemes összevetni Benjamin és Balázs elgondolásait a film tömegkulturális vonatkozásairól. Benjamin ezt a művészeti funkciók történeti létmódjából vezeti le: a „távoli” és „egyszeri” műalkotások auratikus tapasztalatát felváltja a közeli és reprodukálható másolatok fogyasztása. De míg Benjaminsnál a közelség a vásárlópiac diktáló erejét vagy a sebészi beavatkozáshoz hasonló fragmentáltságot idézi, Balásznál a filmi közelség, mely megszünteti a vizuális művészetekbe beépített rögzített távolságot, nemcsak az azonosulás, hanem a nézőpontok különbségén alapuló kritikai magatartás letéteményese lehet: „A film szemszöge a résztvevő közeli nézőpontjának felel meg. A film szemében nincs abszolút és örök érvényű álláspont, mert a film ismeri a változó beállítás jelentőségét, és ezzel a jelentős relativitását is.” (216.) Balázs filmes munkái olyan további szerzők elgondolásaival vethetők össze, mint a fotogénia elméletét kidolgozó francia impresszionisták (Jean Epstein, Germaine Deluc, Louis Dulac), Hugo Münsterberg neokantianus filmesztetikája, az orosz montázsiskola képviselői (Pudovkin, Vertov, Kulesov, Eisenstein) vagy Lukács György korai írása a film és a színház viszonyáról.

Jegyzetek

1. Michel Foucault: Nietzsche, Freud, Marx. Ford. Angyalosi Gergely. *Athenaeum*, 1992/3. 157-171.
2. Uo. 157.
3. A tanulmányban a következő kiadás oldalszámait a főszövegben jelzem zárójelben: Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme. A film szelleme II-VII.* fejezetét fordította Berkes Ildikó. A magyar szöveget az eredetivel egybevetette, a képeket válogatta Karcsai Kulcsár István. Budapest, Palatinus, 2005.
4. Balázs a filmet is több helyen a lírai minőségével kapcsolja össze: „a film nem epika, hanem líra” (36.) – a kapcsolat alapja az arc, a tárgyak arca, vagyis a fiziognómia.
5. A töredékformáról mint külön „műfajról”, azaz a szemlélet sajátos formájáról lásd Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. *Nyugat*, 1909. 14. szám. Balázs filmes írásai is felfoghatóak olyan töredékként, melyre jellemzőek a művészi töredék általa leírt sajátosságai: valamely „nagynak akart koncepció első kezdetei, nagy, homályos kaotikus anyag először jegecesedett, először megmarkolt elemei.” (uo.) Amint az anyagok „törésének természete” releváns a fizikában, ugyanúgy a töredék esetében

is, mely az egész felé tart, de nem éri el azt, fontossá válnak a töréspontok: „Formálni annyit jelent, mint törni.” Balázs filmes tárgyú könyvei nem továbbírják *A látható emberben* felvetett gondolatokat (újabb területekkel, témákkal bővítve), hanem ezeknek folyamatos újra- és átírásai.

6. A közelség és távolság fizikai minőségei közti viszony például a „hangnagyközeliben” vagy „hangkivágatban” megszűnhet, nem-viszonnyá válhat, amennyiben egyszerre, ugyanazon szekvenciában képes a közelség és a távolság létrehozására: „Nagyközeliben láthatjuk, hogyan ordít egy ember, és ugyanakkor ugyanazon a képen azt is halljuk, mint vész el magányos elhaló hangja a tömeg zajában.” (187.)
7. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andrea.
http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html
8. A hangon kívül a film olyan funkciójára lehet itt gondolni, mint amelyet Balázs a halál képi megjelenéseként működő, a sarkvidéki expedícióról készült posztumusz filmben azonosított, amelyben az operatőr addig forgat, míg keze ráfagy a kamera tekerőjére. (Balázs Béla: *Compulsive Cameraman*. Ford. Malcolm Turvey. *October*, 2006. őszi [első megjelenés: *Der Tag*, 1925. március 22.])
9. Benjamin a természeti tárgyak aurájának példjaként a „horizonton kirajzolódó hegyvonulatot” említi, Balásznál a csendet megteremtő esemény „amikor a tenger végtelenjében alig hallhatóan elhangzik egy kiáltás, amikor a téli hósivatagban valahol messze ostor csattan” stb. (182.)
10. Balázs Béla: A csend. In uő: *A fantázia-útikalauz, avagy a lélek bedekkere vakációzók számára (részletek)*. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2009. őszi. Benjamin a műalkotások auráját eredezteti „a hagyomány összefüggésrendszerébe történt beágyazottságukból”, azok eleven, változékony és a jelen számára kisajátíthatatlan távolmaradásából.
11. A filmi arc és a közelpép viszonyának tárgyalásához lásd Margitházi Beja rendkívül informatív, az arc- és a közelpép-értelmezések teoretikus bázisát felölelő és taglaló könyvét: *Az arc mozija. Közelpép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008.
12. A prozopopoeia vonatkozásában az alakzatnak erre a működésére a romantikus költészet összefüggésében hívták fel a figyelmet. Lásd Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2-3, 93-107.
13. Balázs kapcsolódását az észlelés fenomenológiájához lásd: Erica Carter: Balás Béla korai filmelmélete című szövegét. *Apertúra*, 2009. őszi
14. Lásd ehhez Paul de Man „materiális látás” fogalmát. De Man itt a kanti fenségesnek egy olyan modalitására bukkan, amelyet „jobb szó híján” *materiális látásnak* nevez. Ezt a látásmódot Kant a költők sajátjaként mutatja be, mint amely a látványt nem teleológiai és nem is előzetes ismeretek alapján szemléli: „miként a költők teszik, pusztán aszerint kell tudnunk fenségesnek találni, ahogyan szemünk elé tárul”. (Kant: *Az ítélelőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus, 1997. 192.) Ezt a szöveghelyet de Man a *Logikából* vett részlettel véli megvilágíthatónak: „A *Logika* egy kevésbé ismert részében Kant egy vademberről beszél, »aki távolról lát egy házat, és nem ismeri a ház funkcióját. Kétségtelenül ugyanazt a tárgyat látja, mint egy másik ember, aki azonban tudja, hogy a ház rendeltetésében és elrendezésében az ember lakhelyéül szolgál. Formális terminusokban mégis különbözik egymástól ugyanazon tárgynak ismerete e két különböző esetben. A vadember esetében pusztán szemléletről beszélünk, míg az utóbbinál szemléletről és fogalomról is egyben.« A költő [...] hasonlósága a vademberhez...”. (Paul de Man: *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Budapest, Osiris/Janus, 2000. 68.) Lásd ennek értelmezéséhez bővebben: Füzi Izabella: A „figurális kitérőktől” a materialitásig. *Literatura*, 2005/1. 27-49.
15. A természetfeletti ábrázolása hasonlóképpen a „felfoghatatlan” kategóriája köré szerveződik: „az emberi szó érthetlenné válik, mihelyt felfoghatatlan: ez a lényegéhez tartozik. Az emberi értelem önvédelme ez. De a látvány akkor is érthető és világos lehet, hogyha felfoghatatlan. És ez az, amitől a hajunk szála is

égnek áll.” (61.)

16. Lásd: Jonathan Culler: Aposztrophé. Ford. Széles Csongor. *Helikon*, 2000/3.
17. Georg Simmel: A táj filozófiája. In uő: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Budapest, Atlantisz, 1990. 102.
18. Uo. 109. Simmel és Balázs tájfogalmának másik döntő különbsége, hogy míg Simmel a tájat a természet részeként határozza meg („a táj anyagát a csupasz természet szolgáltatja”, 102.), addig Balázs a modern film tájfelfogását megelőzően „az ember alkotta természetet, az ipari környezetet is” (58.) tájként kezeli.
19. Uo. 109.
20. A korai Balázsnak egészen más véleménye van a dekorativitásról, lásd *Művészettörténeti töredékek, A látható ember és A film szelleme*.
21. Balázs Béla: *Álmodó ifjúság*. Budapest, Magyar Helikon, 1967. 226-227.
22. Uo. 32-33.
23. Jacques Aumont: The Face in Close-Up. Ford. Ellen Sowchek. In *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. Szerk. Angella della Vache. Rutgers University Press, 2003. 127-150.
24. „Mint ahogyan tér- és időérzékelésünk kategóriája, amelyet nem kapcsolhatunk ki tapasztalataink köréből, éppen úgy hozzátartozik minden jelenséghez annak sajátos arculata. Így érzéklésünk szükségszerű kategóriája.” (58.)
25. Közelkép és arc viszonyát helyütt nem tárgyalom külön, bár kétségtelenül döntő jelentőségű Balázsnál és a Balázs-recepcióban is. Hipotézisem szerint azonban az „arc” sorjázott tulajdonságai az „arcot” a „kép” fogalmához közelítik Balázs gondolkodásában, az arc e tulajdonságai tehát nem korlátozhatók a közelképre. A közelkép legfontosabb tulajdonsága a (térbeli és időbeli) izoláció – mely alapján Deleuze a közelképet magával az arccal azonosította – Balázs beállítás kategóriájára is vonatkoztatható: „Minden kép beállítást jelent, és minden beállítás kapcsolatot jelent, mégpedig nemcsak térbelit [...] Minden képben rögzített benyomás kifejezéssé válik” (111.) A narratív vágás valóban a beállítások, a képek tér-időbeli „valóráj” mozgósítja, de ez csak egyik módja kapcsolódásuknak, mely sokak szerint ideológiai okokra vezethető vissza.
26. Gertrud Koch: Béla Balázs: The Physiognomy of Things. *New German Critique* 40 (1987. tél): 167-177.
27. Az irodalmi „kommunikáció” hasonló kölcsönzésen alapuló modelljét Keats egyik versében találjuk megfogalmazva: E most meleg s kemény fogásra képes / kéz ha kihűlve pihenne a sír / jeges csöndjében, úgy kísértén / s fagyasztaná meg éji álmod, / hogy szíved véré elapasztanád, / csak piros élet folyjék ereimben, / és lelked megnyugodjék; / íme, itt van: / kinyújtom tefeléd.” (Föltehetőleg Fanny Browne-hoz írt sorok. In *John Keats versei*. Ford. Kálnoky László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975.) Értelmezését ebben a kontextusban lásd: Jonathan Culler: Aposztrophé című tanulmányában. A Keats-vers szerint az olvasás nem kevesebbet jelent, mint az olvasó vérének elapasztását, halálát a szerző felélesztése céljából. Az arcadás az olvasó életterejének kölcsönzése által történik, aminek eredményeképpen az olvasó feladja empirikus, észlelő eleveenségét és „belép a holtak dermedt világába”. Ezt a veszteséget vagy megfosztást de Man a következőképpen írja le: „Mihelyst egy hang vagy egy arc nyelvi tételezését értjük a prozopopoeia retorikai funkcióján, megértjük azt is, hogy nem az élettől vagyunk megfosztva, hanem egy olyan világ alakjától és értelmétől, mely kizárólag a megfosztás útján történő megértés révén hozzáférhető.” (Az önéletrajz mint arcrongálás, 105.)
28. Simmel: Az arc esztétikai jelentősége. In uő: *Velence, Firenze, Róma*, 76.
29. Lásd ehhez Carter idézett tanulmányát.
30. Lásd a tényfilm és az abszolút film kritikáját *A film szellemének Menekülés a mesétől* című fejezetében.
31. Lásd ehhez Zalán Vince írását: A „filmes” Balázs Béláról. *Filmvilág*, 1984. augusztus, 19-22. Ezúton

szeretném megköszönni Zalán Vincének a magyar filmes gondolkodás örökségének vizsgálatára buzdító inspirációját.

Irodalomjegyzék

- Aumont, Jacques: The Face in Close-Up. Ford. Ellen Sowchek. In *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. Szerk. Angella della Vache. Rutgers University Press, 2003. 127-150.
- Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme. A film szelleme II-VII. fejezetét fordította Berkes Ildikó. A magyar szöveget az eredetivel egybevetette, a képeket válogatta Karcsai Kulcsár István*. Budapest, Palatinus, 2005.
- Balázs Béla: Compulsive Cameraman. Ford. Malcolm Turvey. *October*, 2006. ősz
[első megjelenés: *Der Tag*, 1925. március 22.
- Balázs Béla: A csend. In uő: *A fantázia-útikalauz, avagy a lélek bedekkere vakációzók számára (részletek)*. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2009. ősz.
- Balázs Béla: *Álmodó ifjúság*. Budapest, Magyar Helikon, 1967. 226-227.
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andrea.
http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Carter, Erica: Balázs Béla korai filmelmélete című szövegét. *Apertúra*, 2009. ősz
- Culler, Jonathan: Aposztrophé. Ford. Széles Csongor. *Helikon*, 2000/3.
- de Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2-3, 93-107.
- de Man, Paul: *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Budapest, Osiris/Janus, 2000. 68.
- Foucault, Michel: Nietzsche, Freud, Marx. Ford. Angyalosi Gergely. *Athenaeum*, 1992/3. 157-171.
- Füzi Izabella: A „figurális kitérőktől” a materialitásig. *Literatura*, 2005/1. 27-49.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus, 1997. 192.
- Keats, John: Föltehetőleg Fanny Browne-hoz írt sorok. In *John Keats versei*. Ford. Kálnoky László. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975.
- Koch, Gertrud: Béla Balázs: The Physiognomy of Things. *New German Critique* 40 (1987. tél): 167-177.
- Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008.
- Simmel, Georg: A táj filozófiája. In uő: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Budapest, Atlantisz, 1990. 102.
- Simmel, Georg: Az arc esztétikai jelentősége. In uő: *Velence, Firenze, Róma*, 76.
- Zalán Vince: A „filmes” Balázs Béláról. *Filmvilág*, 1984. augusztus, 19-22.

Filmográfia

- *Dealer* (Fliegau Benedek, 2004)
- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/osz/fuzi-2/>

