

Bárdos Judit

## Két formalista filmesztéta: Balázs Béla és Eisenstein

1. 1926

Balázs Béla és Eisenstein között nem volt intenzív személyes kapcsolat. Nem tartották egymást számon legfontosabb barátaik, szövetségeseik vagy eszmetársaik között. Kapcsolatuk mégis figyelemreméltó, hiszen 1926-os vitájuk máig a filmelmélet történetének egyik fontos és tanulságos epizódjának tekinthető. Így tehát a korabeli filmelmélet legfontosabb kérdéseibe enged bepillantást, ha felelevenítjük Balázs Béla reflexióit Eisenstein művészetére, vagy azt, hogy hogyan érintette őket a Szovjetunióbeli formalizmus-vita.

Kezdjük azzal, hogy Balázs a korabeli filmművészet egyik legnagyobb rendezőjének tartotta Szergej Mihajlovics Eisensteint. Ezt jól mutatja, hogy mind elméleti műveiben, mind kritikáiban sokszor hivatkozott rá, és számos példát hozott fel filmjeiből.

*A látható ember* c. könyvében, mely 1924-ben Bécsben jelent meg, még elsősorban a német (kisebb részben a francia és az amerikai) film tapasztalatait általánosítja. Elemzéseit kevés filmen alapulnak, mégis zseniálisan előrevetítik a némafilm esztétikai lehetőségeit. Ugyanakkor természetes, hogy – kevés kivételtől eltekintve – a szerző e könyvében még nem tulajdonít különösebb jelentőséget a montázsnak. „Képvezetésnek” nevezi, ami a mai szóhasználattal élve a „narratív” montázsra felel meg, vagyis annak a mindig szükséges, ám korántsem konstruktív műveletnek, amely létrehozza a képek kapcsolatát, de nem teremt új összefüggéseket. Ezzel szemben később, a húszas évek második felében, különösképpen az orosz filmben, nagy szerepet fog játszani az „expresszív” montázs. (Más megkülönböztetéssel élve az előbbit nevezhetjük vágásnak, az utóbbit pedig, az alkotó jellegűt, montázsra.)

Balázs Béla bécsi filmkritikusi tevékenységének és *A látható embernek* köszönhetően Európa-szerte ismert és elismert filmszakember lett. 1926-tól 1931-ig Berlinben élt. Húga, Bauer Hilda emlékezete szerint berlini lakásukon meglátogatta őket Eisenstein.<sup>1</sup> Balázs ekkor, teoretikusi tevékenysége mellett, forgatókönyvíróként és rendezőként is részt vett a német filmgyártásban (például ő írta az *Egy tízmárkás kalandjai* című film forgatókönyvét), az Európa-szerte elismert orosz rendező pedig (aki először éppen Berlinben aratott nagy sikert a *Patyomkin-páncélossal*), 1929-30-ban nagy nyugat-európai körúton volt. Előadókörút és diadalút volt ez számára, az amerikai és mexikói (majd a Szovjetunióbeli) megpróbáltatások előtt. Mindketten sikereik csúcán jártak ekkor.

1926-ban Balázs előadást tart a német operatőrök klubjában. Az előadás szövegét publikálja egy szaklapban, majd ezzel a cikkel vitatkozik Eisenstein.<sup>2</sup>

A húszas évek berlini szellemi pezsgésében, ahol virágoztak egyrészt a különböző művészeti irányzatok, az avantgárdok, a művészi kísérletezések és maga a film; másrészt nagy befolyásra tett szert a munkásmozgalom, különösen élesen merült fel az a kérdés, hogyan lehet hatni a filmmel a tömegekre. Lehet-e befolyásolni az ízlést? Hogyan lehet baloldali, marxista világnézetet érvényesíteni a filmben? Van-e „munkásfilm”? Viták folytak a film és a politika, a film és a színház viszonyáról. Eisenstein és Balázs Béla számára az jelentette a közös világnézeti alapot, hogy a kultúra és a politika napirenden lévő kérdései szempontjából mindketten nagy lehetőséget láttak a filmben. A film az ő szemükben nem

---

<sup>1</sup> Különösen az orosz filmről beszélgettek. Balázs Béla beszámolt erről az Arbeiterbühne hasábjain, Berlin, 1929. nr. 10, Oktober 1929. „Gespräch mit Eisenstein, dem Potemkin-Regisseur” In: Béla Balázs: *Schriften zum Film*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984. 2. kötet.

<sup>2</sup> „Produktív vagy reproduktív filmművészet”, *Filmtechnik*, 1926. jún. 12. (Béla Balázs: *Schriften zum Film*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984. 2. kötet, 209-212. o.) Ennek fordítása jelent meg a moszkvai Kino című lap 1926. júl. 6-i számában, Eisenstein vitacikke pedig „Béla megfelel az ollóról” címmel két részletben: Kino, 1926. júl. 20, aug. 10. (Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Szobranyije szocsinyenyij*, 2. tom, Iszkussztvo, Moszkva 1964.)

Magyarul mindkét cikk olvasható a *Filmkultúra* 1986. januári számában, 50-54. o. Értelmezésükhöz lásd Bárdos Judit ezek elé írt „Bevezetőjét” (u. o. 47-49. o.) és Szilágyi Gábor: „Balázs Béla időszzerűsége” című tanulmányát in: *A film költészete. Az útkereső Balázs Béla* Magyar Filmtudományi Intézet – Múzsák Kiadó 1984. 22- 37. o. Eisenstein írása kötetben is olvasható: „Béla megfelel az ollóról”, in: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok* (szerk. Bárdos Judit), Áron Kiadó, Budapest 1998.

pusztán technika, nem egyszerűen látványosság vagy szórakoztatás, hanem új, nagyhatású művészet, mely a montázs révén alakíthatja a gondolkodást, sőt, az intellektuális montázs révén magas absztrakciós szint elérésére lehet alkalmas. Egyetértettek abban is, hogy lehetséges forradalmi filmművészet, és hogy fel lehet venni a harcot az UFA (a hatalmas német filmgyártó cég) politikai befolyásával és ízlésterrorjával szemben. Balázs politikai okból utasítja vissza az UFA által számára felajánlott szerződést. Maga Eisenstein is utal az UFÁ-ban érezhető náci befolyásra, kijelentve, hogy éppen ennek ellenében kell hangsúlyozni az operatőri munka fontosságát és önállóságát, ahogyan Balázs teszi a német operatőrök számára tartott előadásban.

A két szerző ezen kívül semmiben nem ért egyet.

Balázs Béla esztétikai értelemben is kiemeli az operatőr jelentőségét. A filmnek még nincsenek Shakespeare-jei, Michelangelói, Beethovenjei, de lényegileg nem alacsonyabb rendű művészet, mint az irodalom, a festészet, vagy a színház. Eddig a rendezőt és a színészt ismerték el – írja, holott a filmen közvetlenül nem a színészi játék és a rendezés tárul elénk, hanem ezek képe, a filmkép. A film úgy viszonyul a színészi játékhoz és a rendezéshez, mint a festő a tájhoz, vagy a modellhez. Nem szükségképpen kell reprodukív művészetnek, más művészetek közvetítőjének lennie. Ha az operatőr produktívan fényképez, akkor ez által új, sajátos művészi eszközökkel rendelkező műalkotás jöhet létre, tehát az operatőrnek lehet alkotó szerepe. Nem a filmképek dekoratív szépségéről, nem állóképek egymásutánjáról van szó, hanem arról a rejtett jelentésről, arról a költői erőről, amely – kiemelkedő operatőri munka estén – kibontakozhat a felvételtől. Példaként Eisenstein *Patyomkin-páncélosát* említi. Azt a jelenetet, amikor az odesszai kikötőben a páncélos felé repülnek a kis vitorlánhajók, és a dagadó vitorlák szárnyalásában szeretet, lelkesültség, remény fejeződik ki költői erővel, és azt a pillanatot, amikor a vitorlák leengedése (a páncélosról nézve) az üdvözlés gesztusát juttatja

kifejezésre. Mindkét jelenet hatása a felvétel és a tudatos beállítás eredményeképpen jön létre, specifikus filmi hatás, nem filmen kívüli motívumból adódik.

Eisenstein könnyed, ironikus hangon vitatkozik Balázs Bélával. De a másokkal, rendezőkollégáival, például Dziga Vertovval, Vszevolod Pudovkinnal folytatott vitáihoz hasonlóan most sem az indulat vezérli, hanem az intellektuális szenvedély, az elméleti probléma megoldásának vágya. Úgy vitatkozik Balázssal mint egyenrangú gondolkodóval, méltán nagy elismertségnek örvendő szerzővel, ami azonban nem zárja ki, hogy csipkelődjön a rovására. Ahogyan a közös világnézeti alap sem zárja ki, hogy másképpen ítéljen meg egy-egy filmesztétikai problémát, például (Vertovval vitatkozva) a kompozícióját, (Balázssal vitatkozva) a montázsét vagy (Pudovkinnal vitatkozva) a drámaiságát.

Érthető – véli Eisenstein –, hogy a Németországban élő Balázs annyira hangsúlyozza az operatőr alkotó szerepét, de azt szerinte túlságosan is kiemeli. Nem más ez, mint polgári individualizmus, a kapitalista filmgyártás sajátossága, mely arra sarkall, hogy hol az egyik, hol a másik munkatársat tolják előtérbe; hol ez lesz a sztár, hol meg amaz. Ezzel szemben a munka kollektív jellegén van a hangsúly. A *Patyomkin-páncélos*ból idézett két jelenet költői ereje sem csak a beállításból származik, s nemcsak az operatőr érdeme, hanem az alkotóké együttesen. (Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ez a kiemelés Eisensteinnél nemcsak ideológia. A húszas évek első fele az a korszak, amikor az orosz filmben kialakult egy filmtípus, a történelmi-forradalmi eseményeket ábrázoló montázsfilmé, melynek hőse a tömeg volt. Ebben az 1926-os cikkben erről van szó. Később az orosz teoretikus nagy jelentőséget tulajdonít az alkotóknak, külön elemzi a rendezői, az operatőri és a színészi munkát)<sup>3</sup>.

Balázs Béla felvette a harcot az egyes képkocka dekorativitása ellen – ismeri el Eisenstein –, de kiszakítja a képet a jelenet egészéből, s ezzel mégis táblaképpé merevíti azt, pedig az „általánosított művészi kép” a jelenet egészéből, a filmszegmensek egymás mellé

---

<sup>3</sup> Lásd például a „Montázs 1938” című tanulmányt in: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Id. kiad.

állításából bontakozik ki. (A filmszegmens az adott tárgy, adott szemszögből, adott plánból, azaz a beállítás). Az „ábrázolat” és az „általánosított művészi kép” kapcsolatának az elemzése lesz a későbbiekben a szerző filmesztétikájának egyik fő problémája, a montázzsal összefüggésben.

Balázs csak a felvételt hangsúlyozza, a montázs jelentőségét nem ismeri fel, azaz „Béla megfélemez az ollóról” – írja Eisenstein (valószínűleg ezt is csipkelődésnek szánja, s nem arról van szó, hogy egyszerűen félreolvassa partnere nevét). Ez a legfontosabb gondolata ennek az 1926-os vitának. A kontextuson belüli váratlan vagy szokatlan szembeállítások, a montázs teremti meg a jelentést, ez adja a költői képhez hasonló erőt a filmképnek, például a Balázs által idézett vitorlás-jelenetben a kollektív mozdulat szimbolikája a döntő, nem pedig a beállítás, és nem az objektív. Alkalmat ad ez a szerzőnek arra, hogy azon gondolkodjék, vajon nem az irodalomhoz közelíti-e ez a fajta szimbolika a filmet. Talán csak látszat, hogy a térbeli és az ábrázoló művészetekkel, a képzőművészettel és a színházzal rokon a film. Lehetséges, hogy „második irodalmi korszakát” éli? Mindezeket a gondolatokat később, más tanulmányokban fejti ki bővebben. Konklúziója ebben a cikkben az, hogy a teóriának az egyedül a filmre jellemző lehetőségeket kell keresnie, a filmanyag alapján kell felépítenie a filmesztétikát, és elismerően szól arról, hogy Balázs Béla is erre törekszik.

## 2. 1929-30

1929-ben a svájci La Sarraz-ban megrendezték a Filmművészek Nemzetközi Kongresszusát. A baloldali filmrendezők és filmkritikusok találkozója volt ez, a filmfesztiválok őse. Különösen az avantgárd művészek és a kísérleti filmesek képviseltették magukat nagy számban: a vendégek között volt a németek közül Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter, Georg Wilhelm Pabst, Balázs Béla, a franciák közül Léon Moussinac, Alberto

Cavalvanti, a holland Joris Yvens. Kicsit később megérkezett a nyugat-európai körúton járó szovjet küldöttség: Szergej Eisenstein és operátora, Eduard Tiszse, valamint Grigorij Alekszandrov. Levetítették az *Andalúziai kutyát* (Salvador Dali – Louis Bunuel), a Jeanne D’Arc-ot (Karl Theodor Dreyer) és a *Régi és új* első változatát (Eisenstein), akkor még *Fővonal* címen. Megalapították a Független Filmek Nemzetközi Ligáját, amivel: a politikától, a vallástól és a kommerszfilmtől független filmművészet mellett foglaltak állást. A film addig elismert nagyjait ekkoriban már a hangosfilm térhódítása, az ez által okozott esztétikai válság is foglalkoztatta. (A szovjet küldöttség útjának is ez volt az egyik motívuma: tanulmányozni a hangosfilm technikáját.) Forgattak egy kisfilmet is, *Vihar La Sarraz felett*, melyben „a film szellemét” játszó hölgyet megtámadják, börtönbe zárják, börtönőre a Kereskedelem lesz, majd a független filmek kiszabadítják. A film rendezője Hans Richter és Eisenstein, operátora Eduard Tiszse és Walter Ruttmann, rendezőasszisztense pedig Grigorij Alekszandrov. Az egyik támadót Balázs Béla játszotta.<sup>4</sup>

Balázs Béla és Eisenstein találkozott La Sarraz-ban. Később, bár mind a ketten Moszkvában éltek (Balázs 1931-től), majd a második világháború alatt Almatiba evakuálták őket, nem tudunk arról, hogy személyesen találkoztak volna. A továbbiakban csak Balázs fordul levélben Eisensteinhez, és írásaiban sokszor reflektál annak filmjeire.

A La Sarraz-i találkozón Eisenstein előadást is tartott, melynek tárgya az esztétikai mimézis volt. Erről Balázs *A film szellemének* orosz kiadásában emlékezett meg. Figyeljük meg, most ő használt ironikus hangot: „a la sarraz-i kongresszuson Eisenstein igen szellemesen vette védelmébe a formák feloldását az absztrakt filmen. Azt mondta, hogy nem a forma utánzása, hanem a lényeg megragadása számít, és egyfajta kannibalizmus volna, ha azt gondolnánk, hogy a formával egyidejűleg a dolgok lényegét is lenyelhetjük. Szemünkkel csak a formát fogjuk fel, a lényegét a lélek emészti meg. Ha Eisenstein nem

---

<sup>4</sup> Magyarul erről lásd: Ivor Montagu feljegyzései in: (Zalán Vince szerk.) *Eisenstein, a művészet forradalmára*, Magyar Filmtudományi Intézet 1973.

volna olyan mérhetetlenül kantiánus dualista, nem is tűnne neki ilyen kannibalizmusnak ez a lélekevés, mert a dolgok formáját nem a véletlen határozza meg. A lényeg a külsőben jut kifejezésre. Ez a külső pedig a lényeg egyetlen megjelenési formája, tehát a vizuális érzékelés szempontjából maga a lényeg”.<sup>5</sup> Vajon nem a korai Balázs Bélára vagy eszmei szövetségeseire és barátjára, a korai Lukács Györgyre jellemző-e inkább ez a kérdésfeltevés és interpretáció (*A lélek és a formák!*), mintsem az orosz teoretikusra?

1929-ben Balázs Béla két forgatókönyv-vázlatot küld Eisensteinnek (*Gyermeked látja életedet, Égi és földi szerelem*), felajánlva neki a megfilmesítés lehetőségét.

A kísérőlevélben így fordul a rendezőhöz: „Itt küldök önnek egy hevenyészett expozét [...], mely az Ön kezében nagyon vidám és nagyon tanulságos lehetne. Lehetőséget adna az Ön számára, hogy a groteszknek s a paródiának egy új fajtáját alkothassa meg (a *Fővonal /Régi és új/* bürokráciarészében ez már megkezdődött. Itt „gondolatmontázst” (...!) is csinálhatna, miként csak kevés más anyagnál. Tudom, ismét egy egészen új, elsőrendű, könyörtelenül forradalmár mű lehetne, melyet mégsem tilthatna be semmiféle cenzúra. És büszke volnék és boldog, ha egyszer Önnel dolgozhatnám!”<sup>6</sup> (*A Régi és újban*, melyet Balázs La Sarrazban látott, van egy híres képsor a bürokráciáról: groteszk mértékben felnagyított kép mutatja a hatalmas írógépet, a rajta író kezét, mögötte a cigarettázó gépirónót egy kérelmezőnek a szemszögéből, aki eltörpül előtte.) Balázs végül tanácsot kér, hogy ha Eisenstein nem filmesíti meg forgatókönyveit, akkor a francia rendezők közül ki tudná megcsinálni?

Egy másik levelében<sup>7</sup> is nagy elismeréssel említi a *Régi és újat*, hozzátéve, hogy ő fogja „németesíteni”, azaz német feliratokkal ellátni a berlini bemutatóra

---

<sup>5</sup> Ez az idézet a magyar kiadásban, (Balázs Béla: *A látható ember, A film szelleme*, Palatinus 2005.), amely az 1930-as német kiadás fordítása, nincs benne. A kibővített, 1935-ös orosz kiadásból idézi K. Nagy Magda monográfiája: *Balázs Béla világa*, Kossuth Kiadó 1984. A magyar kiadás 144-145. oldalán Balázs Eisensteinnek az 1930-ban, a Sorbonne-on elhangzott előadásával vitatkozik.

<sup>6</sup> Balázs-hagyaték, MTA Kézirattára, Köhāti Zsolt fordítása.

<sup>7</sup> Balázs-hagyaték u. o.

Az említett két forgatókönyvből nem lett film, de az *Égi és földi szerelemből* színdarab lett, melyet bemutattak Leningrádban, majd 1945 után Budapesten is.

1929-ben Balázs hasonló elismeréssel ír Eisenstein és Alekszandrov *Szentimentális románc*<sup>8</sup> című kísérleti rövidfilmjéről, melyet a forgatócsoport (Eisenstein, Tiszse, Alekszandrov) a svájci úton készített. A hangosfilm technikai és művészi lehetőségeivel kísérleteztek itt. Balázs észreveszi, hogy nem a képhez választották a zenét, hanem alárendelték a képet a zenének, ami filmlíráként értelmezhető. Eisenstein nem volt büszke erre a kísérletre. A későbbiekben rendezőként Alekszandrov jegyezte a filmet.

1930-ban jelenik meg Berlinben Balázs Béla új, átfogó könyve, *A film szelleme*. Ebben ugyanazokat a művészi eszközöket tartja fontosnak, mint *A látható emberben* (az „alkotó kamerát”, a változó távolságot és szemszöget, a beállítást, a közelképet, ezzel a kiemeléssel a nézőtől való távolság megszűnését stb.), de már szélesebb anyagra támaszkodik, sok filmre hivatkozik, számos példát említve az Eisenstein, Vszevolod Pudovkin, Alekszandr Dovzszenko, Fridrich Ermler által jegyzett szovjet filmekből is. Ekkor már jóval nagyobb jelentőséget tulajdonít a montázsnek, s mi sem természetesebb, hogy a hangosfilm esztétikai problémái is foglalkoztatják.

Hangsúlyozza, hogy a beállítás, azaz a tárgytól való távolság és a szemszög változtatásának lehetősége, ezzel együtt pedig a dolgok különleges jellegének kiemelése különösen a német és a szovjet rendezőkre jellemző, miként a másik legfontosabb filmesztétikai sajátosság, a montázs is. Eisenstein *Régi és új* című filmjét több szempontból is kiemeli. Kitér például Eisenstein filmnyelvének már említett groteszk, karikaturisztikus sajátosságaira, melyek egyúttal egy metaforikus szint alapjául szolgálnak. Ezt a filmet példának tekinti arra, hogy a kamera alkotó módon fényképezheti az arcokat, a mikrofizionómiát, a mozdulatokat. Nem a polgári színjátszásban megszokott mozdulatokat

---

<sup>8</sup> „Streit um die „Sentimentale Romanze” in: *Schriften* id. kiad.



mutatja, nem a beállított színészi játékot veszi fel, hanem még „nem kompromittálódott”, azaz még nem közhellyé vált mozdulatokat és gesztusokat rögzít. Új kifejezőeszközöket használ, a „típusfigurát”, a kor jellegzetes arcait pásztázza. Azaz nem is „magát a természetet” fényképezi, hanem a munkásosztály, a tömeg arcát rögzíti. Az osztály arca a lényeg, a tömeg a film hőse Eisenstein *Október* és Dovzszenko *Arzenál* című filmjében is.

Balázs leszögezi, hogy a beállításban szemlélet rejlik, hiszen „nincs szubjektívebb az objektívénél”. Könyvét, és általában egész filmesztétikáját, pontosan ezért tekintették „formalistának”. A mondottakon túl kiemeli, hogy az orosz filmben erősebb a szubjektív mozzanat, az értékelő hangsúly, mint az „új tárgyiasság” szellemében fogant német filmekben. Erre szintén a groteszk bürokrácia-jelenetet, illetve a bikanász-képsort (a tejszeparátor összemontírozását a bikanással) hozza fel példának a *Régi és újból*, valamint a harcoló katonanők brigádját az *Október*ből.

Megállapítja, hogy az orosz rendezők egyben filmteoretikusok. E téren különösen Eisenstein és Pudovkin montázselméletét méltányolja. A vágás szerinte konstruktív eleme a filmeknek. Következő típusait különbözteti meg: a produktív montázst (mely olyan jelentést ad a képsornak, mely nincs benne az egyes képekben); az asszociációs montázst (mely rávezet az összefüggésekre); a ritmikus- és felhangmontázst (mely azon alapszik, hogy a film ritmusát is a montázs alakítja); a szubjektív montázst (mely az álom, az emlékezés és más lelki jelenségek érzékeltetésére szolgál, amikor a film nem a külvilágot mutatja, hanem annak lelki tükröződését); valamint az intellektuális montázst (mely gondolati összefüggésekre döbent rá a nézőt). Ez utóbbira Pudovkin híres képsorát hozza fel a *Szent-Pétervár végnapjaiból*, ahol a tőzsde és a front, a pénz és a háború összekapcsolását látjuk; illetve Eisenstein *Tőke*-filmtervét,<sup>9</sup> melyben a rendező az élet legheterogénebb jelenségeit (például: *egy kanál leves* –

---

<sup>9</sup> Magyarul is olvasható. Eisenstein „Tőke. Az 1927-28-as munkafüzetekből” In: Metropolis, Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat II. évf. 3. sz. (1998) A Tőke-tervről lásd: Bárdos Judit: „Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig” in: Metropolis u. o.

*bors - fűszerek – selyemharisnya - gyarmatosítás*) kívánta összekapcsolni azon az alapon, hogy a tőkés érdekek határozzák meg őket. Végül rámutat, hogy a hangosfilm korában már nemcsak a képmontázs lehetséges, hanem a hangmontázs.

A montázstípusok felsorolása (asszociációs, ritmikus, felhang- és intellektuális) emlékeztet Eisenstein ekkori montázselméletére.<sup>10</sup>, a hangmontázs Eisenstein „vertikális montázs” fogalmára. A magyar szakirodalomban felvetődött az a kérdés, hogy vajon Balázs Béla elmélete hatott-e Eisensteinre, vagy fordítva.<sup>11</sup> Egyik verziót sem lehet kizárni, vagy megerősíteni. Németországban és a Szovjetunióban élénk vita folyt akkoriban a montázsról, a problémát behatóan tárgyalták például Pudovkin, Tyimosenko és mások könyvei. Szerintem egyidejű kérdésfeltevésről van szó, és egyik irányban sem beszélhetünk közvetlen hatásról.

### 3. A harmincas évek

A húszas években a Szovjetunióban több irodalmi és művészeti irányzat létezett egymás mellett, és – akár éles hangon is – tét nélkül vitatkozhattak egymással (mint például Dziga Vertov és Eisenstein, Pudovkin és Eisenstein). A harmincas évek első felében ez gyökeresen megváltozott, hogy aztán 1936-tól kezdve, a nagy perek következményeképpen, a kép teljesen elsötétüljön. Az új politikai és kultúrpolitikai helyzetben szerzőink körülményei is megváltoztak. A formalizmus-vita miatt mindketten elszigetelődtek. Eisenstein különösképpen fenyegetve érezhette magát. (A *Bezsinri rét* című filmjét betiltják, át kell írnia a forgatókönyvet, ehhez a filmgyár kirendeli mellé Iszak Babelt. A Babel forgatókönyve nyomán leforgatott filmet megsemmisítik<sup>12</sup>, Babel a Gulagra kerül, meghal. Mejerholdot pedig, mesterét a színházi rendezésben, kivégzik.) Balázs Bélát ugyanakkor azért is

---

<sup>10</sup> „A filmforma dialektikus megközelítése” 1929. Eisenstein: *Válogatott tanulmányok* id. kiad.

<sup>11</sup> Szilágyi Gábor, in: *A film költészete*, id. kiad.

<sup>12</sup> Érdekes adalékokkal szolgál erről Sinkó Ervin, aki Babel lakótársaként az események egyik tanúja volt. Sinkó Ervin: *Egy regény regénye. Moszkvai naplójegyzetek 1935-1937*, Fórum Könyvkiadó – Magvető Könyvkiadó 1985.

gyanakvás veszi körül, mert külföldi – amellet, hogy „formalista”. Míg 1933 és 1936 között sok külföldi filmes dolgozott a Szovjetunióban, különösen német emigránsok, 1935-ben feloszlatták a külföldiek foglalkoztató filmstúdiót. Balázs, aki a Szovjetunióban is írt forgatókönyveket (*Karl Brunner*) és rendezett is (Illés Béla *Ég a Tisza* című regényének adaptációját), ekkor egyszerre légüres térbe került. A két, formalizmussal vádolt, háttérbe szorított teoretikus ekkor már nem tartott fenn kapcsolatot egymással.

A változást érzékeltetendő, álljon itt két idézet Eisensteintől. 1932-ben még így ír: „A forma érdekében beszélek én, mint öreg, tapasztalt és szenvedélyes formalista”.<sup>13</sup> 1934-ben megszüntetik az írócsoportokat, létrehozzák az Írószövetséget, amely harcol a naturalizmus és a formalizmus ellen, és célul tűzi ki a szocialista realista irodalom megteremtését. Hasonló folyamat zajlik le a zenészek, a képzőművészek, az építőművészek, a színházművészek között. 1935-ben a Filmművészek Kongresszusán a világszerte elismert Eisenstein megalázó helyzetbe kerül, kínos mentegetőzésre kényszerül. Filmjei érthetetlenek, zsúfoltak, metaforikusak, elvetik a mesét és az egyéni hőst, a kísérletezés és a montázs iránti túlzott rajongás jellemzi őket, holott hagyományos formanyelvű, könnyen követhető cselekményű, közérthető, „az élő embert” és a jelent ábrázoló filmekre van szükség, amilyen Georgij és Szergej Vasziljev *Csapajevje* – így a hangadók. (Ennek az eszménynek egyébként egyetlen film felel meg, a *Csapajev*, de az sem teljesen, mert a közelmúlt, a polgárháború idején játszódik.) És miért nem készíti filmet Eisenstein? A rendező így válaszol erre: „amikor a hieroglifákkal teli kínai köntösömről beszélsz, (...) tévedsz. Amikor a dolgozószobámban ülök és dolgozom, ez azért van, hogy te ne vesztegesd az időt a dolgozószobámban, hanem továbbra is olyan remek filmeket csinálhass, mint a *Csapajev*!”<sup>14</sup>

1936-ban, a Pravdában megkezdődik a hadjárat Sosztakovics formalista operája, a *Kisvárosi Lady Macbeth* ellen. A realizmus, a közérthetőség és a konfliktusmentesség

---

<sup>13</sup> „A forma érdekében” in: *Eisenstein, a művészet forradalmára* id. kiad. 124. o.

<sup>14</sup> „Felszólalás és zárzó a szovjet filmesek országos tanácskozásán, 1935” in: *Eisenstein, a művészet forradalmára* id. kiad. 147. o.

posztulátuma mellé odakerül a pártosság és a népiség, sőt – kimondatlanul – egyfajta „nagyoroszi nemzeti büszkeség”. Ekkor a Moszfilm képviselőjében Szokolovszkaja így indokolja, hogy meg kell semmisíteni a *Bezsini rét* című filmet: „Formalizmus, naturalizmus, miszticizmus és még egy ok: a film túl sötét színben tünteti fel – mint Buharin abban a cikkében – az orosz nemzeti múltat. Az orosz parasztot rágalmazza, kulturálatlanak, vadnak, mítikus lénynek tünteti fel.”<sup>15</sup>

A három, itt csak felvillantott pillanatkép arról tanúskodik, hogy közben mennyire elsötétedett a perspektíva, s mennyire megváltoztak a tétek.

Balázs Béla tanít a Filmművészeti Főiskolán, cikkeket, kritikákat ír filmszaklapokba. Az *Ég a Tisza* elkészül, de Lunacsarszkij kritikája következtében nem forgalmazzák. Körülötte is megritkul a levegő. 1935-ben megjelenik *A film szelleme* orosz kiadása. A könyvét támadó bírálatok ellen Balázs egy nagyobb cikkben védekezik.<sup>16</sup> Úgy érvel, hogy a forma iránti érdeklődés még nem jelent formalizmust, hiszen egy ágazati esztétika szempontjából igenis fontos az anyag és a művészeti ág sajátosságaival, illetve a forma és a stílus kérdéseivel foglalkozni. Egy műalkotásban nem tükröződik semmi sem automatikusan a téma és a jellemek, azaz a tartalom által, hanem nélkülözhetetlenül szükség van a beállítás, a plánok, az „alkotó kamera”, a montázs és a színészi játék közvetítésére. Lényegében a bírálók minden érvére kitér, mindegyikkel egy-egy ellenérvet szegezve szembe. Ám amikor Blejman Eisensteinre hivatkozik, Balázs így ír: „Blejman kötelességének érzi, hogy megvédje Eisenstein elvtársat velem szemben. Meggyőződésem, hogy Eisenstein elvtárs nem örül az ilyen védelemnek. Blejman elvtárs semmit sem értett meg az intellektuális film gondolatából. Az olvasó hozzájárulását kérem, hogy mentse föl az ellenvetés alól, mert nem szeretném Eisensteint olyan vitára ösztönözni, melynek alacsony színvonalon kellene folynia.”<sup>17</sup> A tét

---

<sup>15</sup> Idézi Sinkó Ervin: *Egy regény regénye* id. kiad. 469. o.

<sup>16</sup> Iszkussztvo Kino 1936/10. Magyarul K. Nagy Magda monográfiája ismerteti: *Balázs Béla világa* id. kiad.

<sup>17</sup>K. Nagy Magda id. kiad. 53. o.

tudata, politikai érzék, realitásérzék, minőségérzék motiválta, amikor ilyen határozottan elhárította az Eisensteinnel folytatott vitát? Vagy a nagyrabecsült filmrendező, az egykori barát és vitapartner iránti megbecsülés, szolidaritás? Valószínűleg mindezek együtt.

Ex Symposion, 2010. 71.szám, 50-56.o.