

Žilka, Tibor

Béla Balázs - spisovatel, filmový estét, scenárista

In: *Středoevropský areál ve vnitřních souvislostech : (česko-slovensko-maďarské reflexe)*. Pospíšil, Ivo (editor); Šaur, Josef (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, pp. [57]-68

ISBN 978-80-210-5300-7

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133516>

Access Date: 07. 05. 2025

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Tibor ŽILKA

Béla Balázs – spisovateľ, filmový estét, scenárista

Béla Balázs, a Writer, a Film Aesthete, and a Screenwriter

Béla Balázs (born Herbert Bauer) (Szeged, 1884 – Budapest, 1949) is one of the first theoreticians of cinematic art. He is a typical multicultural personality because of his Hungarian-German-Jewish origin – a Hungarian Jew after his father and German after his mother. He worked in Austria between 1919 and 1925, after that in Germany in 1925-1932 and then in the Soviet Union until the end of the war. He was not only a theoretician who had quickly understood the artistic possibilities of the film but he was also a screenwriter. His cooperation with the director Erwin Piscator and mainly Georg Wilhelm Pabst must be especially accentuated. He met Leni Riefenstahl in Berlin and worked as a screenwriter of her films. The result of this collaboration is their film *Das blaue Licht* (The Blue Light). However, the copingstone of his work is the screenplay of the film *Valahol Európában* (1947) (Somewhere in Europe), directed by Géza Radványi, which specialists consider a neorealist movie. He is also the author of the libretto for Béla Bartók's opera, *A kékszakállú herceg vára* (Duke Bluebeard's Castle). Besides he was a poet and writer of prose in Hungarian language, mainly his autobiographic novel *Álmodó ifjúság* (The Dreaming Youth) is a good lecture and part of its storyline takes place on the territory of present-day Slovakia, more exactly in the town of Levoča.

Béla Balázs (Szeged, 4. 8.1884 – Budapest, 17.5.1949), vlastným menom Herbert Bauer, sa narodil v Segedíne, ale keď mal 5 rokov, rodina sa presťahovala do Levoče. Otec, Simon Bauer, bol gymnaziálnym profesorom. Po jeho smrti sa mat-

ka s deťmi vrátila späť do Segedína. Na roky strávené v Levoči si spomína vo svojej knihe *Álmódó ifjúság* (Snívajúca mladosť), ktorá má dve časti pod názvami: 1. časť: Lőcse (Levoča); 2. časť: Szeged. Mal 14 rokov, keď sa vrátili späť do Segedína. Otec mal židovský pôvod, matka bola Nemka, ktorá pochádzala z malého mesta Elbing. V súvislosti s Levočou si spomína hlavne na Kloster Gasse (Kláštorná ulica) a píše o nej ako o pokojnom, tichom meste. Oproti Spišskej Novej Vsi to bolo panské mesto a zároveň aj centrom Spišskej župy. Spišská Nová Ves bola väčšia, ale menej panská, skôr proletárska. Služku mali z dediny Dravec, volala sa Marinka. Rokovacím jazykom bola nemčina, pripomínajúca hornú nemčinu.

Zaujímavé sú spomienky na Levoču. Ako žiaci obdivujú starého pána Poppera na námestí, objaviteľa dobšinskej ľadovej jaskyne. Už ako staručký pán si len vysedáva na lavičke. V meste boli dve školy: evanjelická, ktorú navštevovali deti spišských mešťanov a liberálnych maďarských úradníkov; na druhej strane katolícku školu navštevovali vidiečania, slovenské deti (tót gyerekek) z okolitých obcí (sedliacke deti). Píše aj o vtedajších voľbách. Hinter der Mauer sa volalo to miesto, kde prebiehala medzi deťmi diskusia o voľbách. Jeho priateľmi boli Hajnóczy a Márki. Hajnóczy (syn riaditeľa) chce voliť liberála (pán Priehradny). Strana slobody (szabadságpártiak) presadzuje plebána obce Dravec, istého Zeleňáka. Sándor Márki prichádza so správou, že jeho otec bude voliť Zeleňáka. Súboj vyústi do urážky: Bűdös zsidó kölyök! Smradľavý židovský chalan! Slečna Lorx s veľkým nosom ho učí hrať na klavír a spácha samovraždu. Vyvrcholením tejto časti je smrť otca, ktorý mal rakovinu žalúdka. Pochovali ho na židovskom cintoríne na kopci.¹ Po smrti otca matka urobila v Pešti skúšku, aby mohla učiť – potom sa presťahovali späť do Segedína.

Od roku 1902 navštevuje Univerzitu Pétera Pázmánya v Budapešti, vyštuduje odbor maďarčina – nemčina. V Kolégiu Eötvösa býva na izbe spolu so Zoltánom Kodályom. Kladne sa hodnotí jeho vplyv na významných osobností maďarskej kultúry – na Bélu Bartóka, Zoltána Kodálya a v neposlednom rade na Györgya Lukácsa. Po absolvovaní štúdia v roku 1906 odchádza do zahraničia (v Berlíne navštevuje prednášky filozofa Simmela).

Prvou jeho knihou je *Eстетika smrti*. Štúdia bola napísaná pod vplyvom Arthura Schopenhauera, a to na základe jeho práce o smrti. Prirodzene, A. Schopenhauer ako filozof bol menej nastavený na umenie (literatúru), jeho úvahy viac-menej siahajú na ľudské bytie, ale B. Balázs všetko podriaďuje umeniu, umenie sa stáva objektom jeho úvah, hoci v tom čase ešte nemohol mať dostatočné skúsenosti, chýbala mu empiria z tvorby. Z iného hľadiska práve táto estetická štúdia v mnohom napomáha k odhaleniu jeho umeleckých zámerov. Vždy vedel do svojich umeleckých diel zakódovať smrť ako tému, smrť ako vyvrcholenie samého deja. Mohlo by sa zdať, že k tomu mu dopomohla aj priama skúsenosť z vojny, lebo je

¹ Pozri Balázs, Béla: *Álmódó ifjúság*. Magvető Szépirodalmi Könyvkiadó 1976, s. 195–222.

Béla Balázs

o ňom známe, že ako dobrovoľník sa hlásil v roku 1914 na front, sám chcel skúsiť ako sa cíti človek, keď sa ocitne zoči-voči smrti na bojisku. U neho sa však smrť ako téma objavuje už aj v scenári (librete) pre operu *Hrad kniežaťa Modrofúza*, ktorý dokončil autor na jar v roku 1910 a z ktorej vznikla rovnomenná opera Bélu Bartóka v roku 1912. Prirodzene, tu ide o smrť podanú v symbolickom zmysle slova, nie je to typická fyzická smrť, smrť takpovediac na úrovni umeleckého „jazyka“, skrátka – ide o smrť ako symbol konca príbehu.

Základnou myšlienkou autora, ktorá sa nespočítnekrát u neho objavuje, recykluje, je prekonanie strachu zo smrti. Hodno tu uviesť jeho názory z denníka, a to z 12. augusta 1914, t. j. tesne po vypuknutí 1. svetovej vojny (vojnové operácie sa začali 28. júla 1914). Do denníka vtedy napísal: „Vždy som hovoril (aj napísal), že je pre mňa vojna sympatická, riskovanie života za ideu, za úmyslom, za hocičo, lebo iba to je rozhodujúce, aby človek celé svoje bytie sústreďoval do jedného centra, že na čo, to je jedno. Mám rád heroizmus. Hovoril som, že je plytkou a všetky hodnoty negujúcou hlúposťou to humánne heslo, že ľudský život je najvyššou hodnotou. To nie je pravda. Ľudský život sám osebe nie je žiadnou hodnotou, prípadne iba možnosťou, vytváranie hodnôt, a zomrieť je aktom života, ktorý prípadne produkuje najväčšiu hodnotu“.²

B. Balázs týmito myšlienkami podopiera svoju dobrovoľnú účasť vo vojne, kde potom získava nepríjemné skúsenosti, ktoré mu neskoršie dopomohli postaviť sa na stranu pacifistov, na stranu tých, ktorí zaujímajú odmietavé stanovisko voči krviprelievaniu. To, čo však zostáva v jeho textoch a filmoch, je práve prekonávanie strachu zo smrti v rozličných situáciách.

Prekonanie strachu zo smrti je základným motívom aj najznámejšej poviedky autora. Táto poviedka má dlhý názov: *Történet a Lógody utcáról, a tavasról, a halálról és a messzeségről* (Príbeh o Lógodyho ulici, o jari, o smrti a o diaľke). Táto poviedka bola zahrnutá do zbierky, ktorá mala vyjsť v roku 1910, ale nevyšla. Zo všetkých poviedok bola umelecky najzrelšia práve táto, a to vďaka opisu umierania mladého Kálmána (Kolomana) Junga. Vyzerá to, akoby išlo o tuberkulózu, hoci v celom texte niet ani zmienky o presnej diagnóze chorého, napriek tomu, že ho lekári vyšetrujú a predpovedajú skorú smrť. Práve v poslednom štádiu jeho života prichádza k nájomníkovi izby (umelcovi) mladá umelkyňa zo zahraničia, ktorá zmapujúc situáciu, pacienta dá vyšetriť známemu lekárovi. Lekár konštatuje, že pacient čoskoro umrie; vtedy Alice ako umelkyňa si zaumieni, že pomôže dôstojne prežiť posledné dni života mladému Jungovi. A to pomocou rozprávok, ktoré mu stále rozpráva, až sa beznádejne chorý človek úplne uprie na dámu, akoby sa do nej zamiloval, a stále čaká, že mu bude rozprávať. Takto akoby vypíchl z neho strach zo smrti, dokonca začne dúfať, že chorobu prekoná. Ale

² Porov. Balázs, Béla: *Napló 1914–1922*. Budapest, Magvető Kiadó 1982, s. 9–10.

jeho zdravotný stav sa neustále zhoršuje, až napokon zomiera. Všetko sa to odohráva v máji. Alice odcestuje, ale na rakvu posielala veľkú a krásnu kyticu kvetov – nikto z pohrebného sprievodu ešte takúto kyticu nevidel. Pred tým sa ešte zdôveruje svojmu priateľovi, že odtiaľ darom jej bude niekto vyznávať lásku, nebude mu veriť. Akoby skutočná láska sa dokázala rozvinúť iba v hraničnej situácii – pred smrťou. Mladý človek pred smrťou sa zamiluje do Alice, potrebuje ju, iba v nej nachádza oporu. Koncentrácia na lásku v hraničnej situácii znamená plnohodnotný život obmedzený na krátky časový úsek, na niekoľko dní, možno hodín, minút, sekúnd. Zároveň samotná poviedka upozorňuje aj na výnimočné postavenie umelca v spoločnosti: umenie posúva človeka do sfér mimo reálneho sveta. Umelkyňa pôsobí rozprávkami, unášajúcimi chorého človeka mimo dosah ľudského utrpenia, mimo uvedomenia si blížiaceho konca. Ako Šeherezáda predlžovala rozpráváním vlastný život, tak pôsobí umelkyňa na iného, nedávno ešte cudzieho človeka.

Tento postoj voči smrti sa u autora neustále vracia, permanentne je prítomný v jeho tvorbe. Nachádza sa aj v scenároch, z ktorých vznikli významné diela (okrem scenára pre *Hrad kniežata Modrofúza* je to aj scenár pre film *Modré svetlo*, ešte výraznejšie sa prejavuje vo filme *Niekde v Európe*). Smrť ako priama téma nie je cudzia ani pre jeho lyriku, svedčí o tom básň pod názvom *Meg kell halnom itt* (Tu musím zomrieť), kde sa lyrický subjekt vyrovnáva so stavom vydedenca, ktorý tu musí zomrieť pre iných, pre ľudí, ktorí ho obklopujú. Tu znovu sa dostáva na pretras otázka osamelosti umelca, jeho postavenia v spoločnosti, medzi ľuďmi. Tento pocit ho prenasleduje celý život a je daný nielen židovským pôvodom, ale aj tým, že všade je niečím a napoly niečím iným – v Rakúsku Maďarom, v Nemecku maďarským Židom, neskoršie aj komunistom, potom v emigrácii v Sovietskom zväze trošku Maďarom, trošku aj Nemcom (nielen matka bola rodená Nemka, ale aj on žil dlhé roky v čisto nemeckom prostredí, keď do toho zarátame aj pobyt v Rakúsku).

Strach zo smrti prekonáva aj Judit v opere *Hrad kniežata Modrofúza*, ktorá sa preborí cez všetky prekážky až k siedmej komnate, kde ožívajú všetky predchádzajúce ženy kniežata. Všetky sú krásne napriek tomu, že sú tu pochované ako obeť bývalého vzťahu. Tu nachádza smrť aj Judit ako nová obeť majiteľa hradu, pričom HRAD tu treba chápať v prenesenom zmysle slova: hrad so siedmimi komnatami je minulosťou kniežata, existuje ako jeho vedomie, pamäť, ako zbierka bývalých (už ukončených) ľúbostných vzťahov Modrofúza.

Sám B. Balázs vysvetlil podstatu celého textu v úvode pre nemecký preklad (text preložil: Josef Kalmer). Samotný text pôvodne nenapísal ako libreto, ale ako básň. Takto bol aj uvedený ešte predtým, ako z neho B. Bartók skomponoval ope-

Béla Balázs

ru.³ Text pokladá za baladu, ktorá bola napísaná v jazyku a rytme starých sikelsko-maďarských balád, ktoré svojím charakterom pripomínajú staroškótske ľudové balady. Sú tajomné, jednoduché, naivné a melodické. Nazval túto básnickú skladbu divadelnou baladou, lebo v nej vraj aj samotná scéna je súčasťou divadelného dialógu. V balade vystupujú traja účinkujúci (postavy): Modrofúz, Judit a hrad. Doslodne potom pokračuje: “Moja balada je totiž „baladou vnútorného života“. Hrad Modrofúza nie je reálnym hradom zo skál. Hrad je jeho duša. Intímny, temný a tajomný: hrad so zavretými dverami“⁴ Práve táto uzavretosť priťahovala ženu so zvláštnou silou, aby prenikla do tajomstiev hradu, hoci počula o zavraždených ženách. Tento hrad sa trasie, vzlyká a krváca. A žena v ňom kráča a postupne chce otvoriť všetky dvere. Je ich magických sedem, sedem ako magické číslo aj semioticky pôsobí. Vynára sa otázka, čo za jednotlivými dverami Judit objavuje. Judit vidí sedem zamknutých dverí.

- prvá miestnosť: reťaze, nože, kolíky s kľincami – to je mučiarené;
- druhá miestnosť: zbrane všade, vojenské náčinia – zbrojáreň;
- tretia miestnosť: klenoty, diamanty, koruny a krásne plášte – klenotnica;
- štvrtá miestnosť: kvety s omamujúcou vôňou pod skalami – záhrada;
- piata miestnosť: balkón a žiarivý výhľad do ďaleka, žiara – príroda;
- šiesta miestnosť: voda pochádzajúca zo slz – jazero;
- siedma miestnosť: pôvodne zabitú ženu, ktoré ožijú – krásne ženy.

Judit sa po tejto prehliadke hradu vzdáva svojej lásky a zhrbene nasleduje predchádzajúce ženy: vojde do miestnosti a zavrie za sebou dvere. Symbolicky to znamená, že aj ona sa stáva obeťou svojej lásky k Modrofúzovi, aj ona je symbolicky zabitá ako ostatné ženy. Zabitie tu treba chápať metaforicky: znamená koniec lásky, koniec vzájomného vzťahu medzi Modrofúzom a ňou. A napriek tomu, že sa celý príbeh niekedy pokladá za romantický, vo svojej podstate ide o prejav modernizmu (avantgardy) v tom zmysle, že dej sa odohráva vo vedomí, nie je imitáciou reálneho života ako príbehy v umení v období realizmu (porov. príbehy z diel F. Kafku, predovšetkým príbeh novely *Proměna*).

Pravda, bádatelia sa neuskromili tým vysvetlením deja ako to interpretuje samotný autor v horeuvedenom úvode k nemeckému prekladu svojho diela. Za literárny architekt samotného príbehu pokladajú rozprávku Charlesa Perraulta, ktorá sa pod názvom *Barbe Bleue* nachádza v knihe *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités* z roku 1697.⁵ Čo sa týka prototypu pre túto rozprávkovú

³ Pozri Balázs, Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó 1968, s. 35.

⁴ Tamže Balázs, B., 1968, s. 35.

⁵ Pozri Kroó, György: *Utószó*. In: Balázs, B. – Bartók, B.: *A kékszakállú herceg vára*. Budapest, Zeneműkiadó 1979, s. 51.

bytosť z reality, až dve historické osobnosti sa stali východiskom a modelom pre vykreslenie Modrofúza:

- Gilles de Laval, barón Raisu z 15. storočia;
- Comorre, bretónsky zemepán zo 6. storočia.

Tak či onak, aj tu je smrť motívom, ktorý stojí na konci deja. Je zároveň sklbebná s láskou, ako aj v prípade poviedky o Kolomanovi Jungovi. Smrť je konečnou stanicou, ale nie náplňou celého deja. Tou je láska, ktorá inšpiruje, iniciuje, ženie dopredu hlavnú ženskú postavu, aj keď je vystavená nebezpečenstvu. Nakoniec sa príbeh nekončí happy endom, ale šťastný koniec charakterizuje skôr komerčné diela ako esteticky a umelecky hodnotné artefakty.

V roku 1919 sa počas Republiky rád stáva B. Balázs členom Direktória revolučných spisovateľov, preto musí po jej potlačení upchnúť do zahraničia. Usadil sa vo Viedni a tu pôsobí dlhé roky ako novinár, ale zároveň sa venuje medzi prvými teórii filmu ako nového umenia. V roku 1925 mu vychádza v nemčine kniha pod názvom *Der sichtbare Mensch* (Videný človek), ktorá je zameraná na estetiku filmu. Dodnes patrí táto kniha medzi základné diela, odhaľujúce estetickú podstatu filmového umenia. Po vydaní tejto knihy sa usadil v Berlíne, kde sa začína jeho spolupráca s významnými osobnosťami filmového umenia – s Erwinom Piscatorom a hlavne s Georgom Wilhelmom Pabstom. V Berlíne sa zoznamuje aj s Leni Riefenstahlovou, s ktorou niekoľko rokov spolupracuje na jej filmoch ako scenárista. Výsledkom tejto spolupráce je aj spoločný film pod názvom *Das blaue Licht* (Modré svetlo) z roku 1931. Ide tu o tzv. horský film, ktorý ako filmový žáner vznikol iba nedávno predtým. V tomto filme hrá hlavnú úlohu ambiciózna herečka Leni Riefenstahlová, začínajúca svoju závažnú kariéru ako baletka. Ako vieme, neskoršie sa preslávila ako režisérka v službách Adolfa Hitlera a značne prispela k propagácii fašistickej ideológie pomocou veľkolepých filmov. Vtedy ešte nevedela, akú cestu si neskoršie zvolí.⁶ V súvislosti s týmto filmom sa žiada spomenúť, že na scenári sa podieľali spoločne: Leni Riefenstahlová, budúca obľúbenkyňa nemeckého diktátora a B. Balázs, pochádzajúci zo židovskej rodiny. Táto spolupráca bola nesmierne úspešná a prispela k vzniku kvalitného filmu, ktorý aj dnes vyvolá umelecký zážitok u divákov, zaujímajúcich sa o dejiny filmu alebo o horskú tematiku s mystickým pozadím.

Tu sa treba osobitne zmieniť o tom, že horská tematika u B. Balázsa nemala svoje korene iba z naštudovanej literatúry.⁷ Roky strávené v Levoči mu poskytli už v detstve možnosť oboznámiť sa s horským prostredím a zároveň vymýšľať príbehy zasadené do divokej prírody. Stačí si prečítať jeho knihu *Snívajúca mladost'*, kde autor často opisuje prírodu ako zdroj inšpirácie, ako miesto, kde sa pohybujú fiktívne rozprávkové bytosti generované detskou fantáziou. Napokon do

⁶ Porov. Sadoul, Georges: *A filmművészet története*. Gondolat Kiadó 1959, s. 266.

⁷ Pozri monografiu Nagy, Magda K.: *Balázs Béla világa*. Budapest, Kossuth Könykiadó 1973, 22–34.

Béla Balázs

prirody je zasadený aj dej filmu *Valahol Európában*, ktorý je vrcholom jeho celoživotnej tvorby ako scenáristu.

Predtým však dlhé roky pôsobí v Moskve, kde vycestoval z Berlína v roku 1932 a tam sa usadil. Už vtedy bol členom komunistickej strany a v Moskve naďalej pracuje ako odborník filmového umenia, hlavne prednáša na Filmovej vysokej škole. Až do roku 1945 žije v Moskve, teda aj počas 2. svetovej vojny. Ak je spolupráca s Leni Riefenstahlovou istou záhadou v jeho živote, tak je takisto záhadou, že sa ho stalinské čistky vôbec nedotkli, hoci v Sovietskom zväze sa v tých rokoch mnohé významné osobnosti, pochádzajúce zo Západu, dostali do nemilosti, boli prenasledované, väznené, dokonca niektorí sa stali aj obeťami teroru. Napokon NKVD musela mať podrobné informácie aj o jeho spolupráci s obľúbenkyňou Adolfa Hitlera, a predsa B. Balázs až do skončenia 2. svetovej vojny mohol zostať v Moskve bez väčšej ujmy. Prirodzene, bol zapojený do boja proti fašizmu ako redaktor a prispievateľ do novín, vychádzajúcich v maďarčine. Po vojne sa však po 26 rokoch vracia do Maďarska a prvé roky vskutku možno pokladať za veľmi plodné z umeleckého hľadiska. V tomto období vzniklo už spomínané dielo *Snívajúca mladosť*, vtedy napísal scenár pre film *Niekde v Európe*, ktoré dodnes patrí k vrcholom maďarskej kinematografie, ba aj z hľadiska svetovej filmovej tvorby zaujíma popredné miesto svojou tematikou a humánnym obsahom. Je to obdobie, keď hľadá a nachádza možnosť spolupráce aj so slovenskými tvorcami, hoci tento projekt sa napokon nerealizuje. (Myslíme tu, prirodzene, na scenár pre filmovú adaptáciu novely Dobroslava Chrobáka *Drak sa vracia*, pričom treba osobitne podotknúť, že tu tiež ide o horskú tematiku, o film, ktorý by mohol byť zaradený k horským filmom, keby sa realizoval.)

Veľkým prínosom pre filmové umenie sú jeho štúdie z tejto oblasti, najmä koncentrácia na špecifickosť tohto umenia je silnou stránkou úvah B. Balázsa. Film skúmal z rozličných aspektov, ale hlavne ako nové médium, odlišujúce sa od drámy a románu. Ešte pred S. Ejzenštejnom a V. Pudovkinom sa teoreticky zaoberal funkciou montáže vo filme, ba skúmal aj druhy záberu vo filme: veľký detail, detail, polodetail, polocelok, celok, veľký celok. Istým zhrnutím jeho uvažovania je to, že nestačí pestovať filmológiu ako vedu, ale nové umenie vyžaduje všeobecné vzdelanie. Kto vraj nemá poznatky o literatúre a hudbe, nepokladáme ho za vzdelaného človeka; kto nevie, kto je Beethoven alebo Michelangelo, je podceňovaný v lepšej spoločnosti. Ale kto nepozná filmové umenie alebo meno Davida Griffitha, ešte sa nemusí nepríjemne cítiť v takejto spoločnosti.⁸ Poukazuje aj na to, že filmové umenie je kolektívnym umením, lebo film nemožno vytvoriť v privátnej izbe bez pomoci štábu, bez kolektívu tvorcov. Film oproti dráme má aj nové postavy – zvieratá a deti. Dokonca aj nový žáner – filmovú grotesku. To sa

⁸ Porov. Balázs, Béla: *Filmkultúra*. (A film művészetfilozófiája). Budapest, Szikra Kiadás 1948, s. 10.

udialo ešte predtým, než sa vytvorili osobitné výrazové prostriedky filmu. Montáž, strih a zábery dávajú filmu svoju špecifickosť a sú jeho výrazovými prostriedkami. V tejto súvislosti hovorí o vizuálnej kultúre, o filmovej kultúre, ba aj o tom, že film učí diváka vidieť veci, kultivuje jeho zrakové vnemy. Osobitnú pozornosť venuje tzv. tvorivej kamere, jej pohybu a strihu ako základnému predpokladu pre montáž. Hlavne ľudská tvár sa stáva nositeľom osobitných významov, ktorá nadobúda prioritu pred verbálnymi výrazovými prostriedkami. Teoreticky zdôvodňuje opodstatnenosť nemého dialógu. Osobitnú kapitolu venuje strihu, dokonca hovorí o tvorivom strihu, o metaforickom strihu, o poetickom strihu a o alegorickom strihu. Nezabúda ani na šport, lebo svojou vizualitou má vo filme oveľa väčšie opodstatnenie ako v iných umeniach (iba mimochodom poznamenávame, že už bratia Lumièrovci natočili krátku film s futbalovou tematikou). Nenecháva bez povšimnutia ani sklon kamery: nadhľad kamery, podhľad kamery, ani hĺbku kamery. Pohyb kamery a pohyb obrazu pokladá za dôležité pri výklade filmového umenia.⁹

Osobitne sa zameriava aj na žáner a ich filmové spracovanie.¹⁰ Operný film je podľa neho novým žánrom, ktorý nemožno stotožniť s operou hranou na javisku, lebo sa pri natáčaní musí prihliadať na špecifické vlastnosti filmu. A keďže film vzniká za základe scenára, tento žáner vysvetľuje, analyzuje podrobne v osobitnej štúdii. Scenár podľa B. Balázsa ako žáner sa zrodil neskoršie ako film, predchodcom je improvizácia, čo je obdobie *commedia dell'arte* pre film.¹¹ Zo začiatku film iba kopíroval drámu z javiska a nevytvoril si svojské výrazové prostriedky; akonáhle však objavil svoje nové dimenzie, potreboval aj scenár ako literárnu predlohu pre vznik nového filmu. Iba vtedy, keď sa film odpútal v USA od zdedených výrazových vlastností literatúry rozložením scén na detaily a ich skladbu pomocou montáže, bolo nutné vytvoriť „neliterárny“ scenár ako žáner. Ďalej píše: filmový scenár je dnes takým istým literárnym žánrom ako dráma alebo román,¹² je teda aj rovnocenným žánrom, hoci ešte umelecké skvosty nevyprodukoval. Základnou danosťou filmu, z ktorého sa dá všetko (aj scenár) odvodiť, je to, že zostáva z obrazov. Oproti dráme, kde sa pohybujú živí herci v priestore, film je zostavený z obrazov a pohyb v priestore sa tiež uskutočňuje v slede obrazov. Z dnešného hľadiska je podstatné, že B. Balázs tu poukazuje zároveň na semiotickú povahu filmu. Namiesto postavy (živý herec) vo filme máme do činenia iba obrazom herca, namiesto konkrétneho priestoru vidíme iba obrazy o prírode, mestách, ciest, ľudí, masy a pod. Veľmi výstižne oddeľuje drámu od filmu: vo filme je ťažisko na verbálnom prejave, vo filme sa dôraz kladie na obrazy (zábery, sekvencie). Nemožno napr. hovoriť o tom, čo sa stalo v minulosti, aspoň nie zdĺhavo

⁹ Tamže Balázs, B., 1948, s. 122–129.

¹⁰ Tamže Balázs, B., 1948, s. 239.

¹¹ Pozri Balázs, Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó 1968, s. 227–247.

¹² Tamže Balázs, B., 1968, s. 232.

Béla Balázs

a podrobne ako to umožňuje javisko a dianie na ňom. Iba poznamenávame: v súčasnom filme sa príbehy z minulosti síce môžu vkomponovať do deja, ale potrebujú zmenu farebného ladenia, neraz rozostretý obraz, aby sa rozlíšil príbeh (epizóda) z minulosti od hlavnej línie, ktorá sa odohráva akoby pred nami – priamo v súčasnosti. Poukazuje aj na to, že vnútorné stavy sa dajú vyjadriť, zobraziť iba vonkajšími znakmi. Film teda oveľa viac vyžaduje vonkajšiu dejovosť ako dráma alebo román. Ani rozprávač, ani postava nemôžu dlho vyrozprávať niečo, čo kdesi videli, lebo sami sa znemožnia, otupia záujem o dianie. Aj v inom sa líši film od drámy: dráma sa realizuje hlavne prostredníctvom dialógu, pokiaľ vo filme dialóg nezohráva výlučnú úlohu.¹³ Druhou vlastnosťou filmu je montáž, ktorá podľa autora úplne protirečí so základnými vlastnosťami epiky, lebo je čírou optickou formou. Samotný obraz sa rozkladá na zábery, ktoré reálny dej nemusia posúvať dopredu, iba menia zorný uhol pohľadu. A v samotnom závere sa zmieňuje aj o dĺžke scenára: časovo sa ohraničuje dej filmu, nemôže byť neobmedzený ako román, ako epické dielo. Z toho vyplýva, že B. Balázs bol excelentným teoretikom filmu a mnohé z toho, čo vo svojich prácach rozvádza, platia dodnes, hoci s istými korekciami, podopretými novými skúsenosťami z filmovej tvorby.

Po 2. svetovej vojne sa B. Balázs vracia do svojej pôvodnej vlasti a hneď sa zapája do práce – organizačnej, tvorivej, redaktorskej. Prednáša na Vysokej škole filmového umenia, dokonca ako hosťujúci profesor aj v Prahe a Ríme pôsobí. Stále mu vychádzajú knihy, z nich má najväčší význam prozaické dielo o chlapčenských rokoch, strávených v Levoči a Segedíne. Až napokon sa zrodí na základe jeho scenára film, ktorý možno pokladať za vrchol Balázsovej životnej tvorby. Film *Valahol Európában* (Niekde v Európe) sa aj dnes radí k najslávnejším skvostom maďarskej kinematografie, hoci jeho premiéra sa viaže na rok 1947. Tvorca scenára mal už vtedy pred sebou iba dva roky života.

Tento film sa sústreďuje na mladých ľudí, z ktorých vojna urobila tulákov. Na samom začiatku detailné zábery z hrôzy vojny: malý chlapec ako svedok popravy svojho otca, bomby padajúce na domy a zasypávajúce deti, napokon ich postupné zgrupovanie do kolektívu tulákov. Títo tuláci nemajú rodičov, nemajú svoj domov, preto sú odkázaní sami na seba a kvôli krádežiam a prepadávaniam ľudí sa stávajú nebezpečnými pre svoje okolie. Majú svojho vodcu, ktorého volajú Hosszú (Dlhán); v kritických chvíľach vždy zaváži jeho slovo. Túto úlohu hrá Miklós Gábor, tu ešte ako debutant, no v neskorších rokoch jeden z najznámejších maďarských hercov. Dá sa povedať, realizačný štáb a obsadenie jednotlivých úloh je vskutku hviezdne:

režisér: Géza Radványi

scenár: na základe nápadu B. Balázsa napísali: Béla Balázs, Géza Radványi

¹³ Tamže Balázs, B., 1968, s. 238.

kameraman: Barnabás Hegyi

strih: Félix Máriássy

pomocní režiséri: Károly Makk, Péter Bacsó, János Herskó, Anna Herskó

herecké obsadenie: Artúr Somlay, Miklós Gábor, Zsuzsa Bánki, György Bárdy, Laci Horváth a iní.

Príbeh: skupina chlapcov sa túla po krajine a zaobstaráva potravu krádežou. Čoskoro vyhlásia po nich pátranie, zatykač. Po istom čase deti objavia na neďalekom kopci hrad a domnievajú sa, že je neobývaný, ho obsadzujú. Zistia však, že hrad je obývaný: žije tam istý Péter Simon, starší pán, povolaním dirigent, ktorý stratil ilúzie o ľuďoch, preto sa utiahol do samoty. A deti najprv nedôverujú starému pánovi, dokonca ho chcú obesiť, ale nakoniec sa spriatelí a dirigent sa stáva ich oporou, obľúbia si ho. Vysvetľuje im, že sloboda je najvyššia hodnota v živote človeka, naučí ich spievať francúzsku hymnu. Opravujú spolu hrad a pritom si nôtia francúzsku hymnu. Dospelí z dediny sú im však už na stope, zorganizujú výpravu na ich zaistenie, ale deti sa postaví na odpor a prinúti dospelých na ústup. Ani strelba z pušiek ich nedonúti vzdať sa svojej slobody, ale jeden z chlapcov je postrelený. Volá sa Kuksi, je sympatický a vo filme dlho umiera. Najprv ho prevezú do dediny a sami sa vydajú napospas dedinčanom, prosiac o pomoc pre poraneného priateľa. Ale ani lekár mu nepomôže – umiera. Predtým však Péter Simon vybavil v meste, aby deti mohli legálne naďalej obývať hrad. Povolenie prichádza vtedy, keď Kuksi zomiera. Za cenu života malého hrdinu je vybojované víťazstvo. Film však upútava pozornosť nielen týmto obsahom, ale mnohými sekvenciami, ktoré samé osebe sú nositeľmi umeleckých výpovedí.

A tu znovu sa dostávame k smrti ako významnému tematickému komponentu v rámci štruktúry umeleckého diela. Až dvakrát máme do činenia vo filme so smrťou:

– skupina chodí kradnúť domáce zvieratá, pri jednom záľahu u dedinského gazdu vybehne majiteľ s puškou, chlapci sa dajú na útek, ale jedného trafi guľka a zomrie; chlapca deti pochovávajú v noci na cintoríne, pomodlia sa Otčenáš pri pohrebe a iba ho zahrabú do zeme; strata života vyvoláva ľútosť;

– smrť Kuksiho má dlhší príbeh, je opísaná oveľa podrobnejšie, čo súvisí jednak s tým, že film ho vykresľuje ako sympatickú postavu, aj keď nie jednoznačne pozitívnu; jednak tým, že vhodne zapadá do vyvrcholenia deja ako jeho najsilnejší tematický komponent; happy end tu prichádza ruka v ruke so smrťou malého hrdinu (tu len mimochodom poznamenávame: sympatické postavy v umeleckých dielach často umierajú pomaly a s veľkým utrpením; spomeňme si napr. Balkonského z románu L. N. Tolstého *Vojna a mier*).

Treba ešte dodať, že smrť Kuksiho trochu pripomína smrť Ernesta Nemecka z románu Ferenc Molnára *Chlapci z Pavlovskej ulice*; aj tu je smrť opísaná podrobne a vyvoláva v mladom čitateľovi nevyzmatateľné stopy. Pravda, za iných

Béla Balázs

okolností zomiera Nemecek v románe F. Molnára ako je to vo filme *Niekde v Európe*.

Ďalšou pozoruhodnou postavou vo filme je postava dievčaťa, ktorá prezrádza svoju totožnosť, keď raz chlapi utekajú pred svojimi prenasledovateľmi a treba preplávať riekou. Na rozkaz Hosszúa sa niektorí majú vyzliecť donaha, ale jeden to odmieta. Prezrádza, že nie je chlapec. Úlohu dievčiny hrá Zsuzsa Bánki, neskoršie tiež významná maďarská herečka židovského pôvodu, ktorej matku zabili práve z rasových dôvodov ešte v roku 1944 nyilasovci (maďarskí fašisti). Porozpráva svoj príbeh z minulosti vodcovi grupy, ako sa musela oddať kvôli záchrane ľudí neznámemu človekovi, ktorého – keď zistila, že ľudí nezachránila, že ju podviedli – zastreli. Táto „vyrozprávaná“ minulosť sa vo filme udeje vloženou sekvenciou, lebo – ako inde tvrdí B. Balázs – jazykom filmu je obraz, ktorý musí dominovať aj vtedy, keď máme dočinenia s milosťou, keď sa odкрýva príbeh, ktorý sa odohral skôr. Takto sa teória premietla do praxe vďaka poznatkom, o ktorých písal vo svojich teoretických prácach sám B. Balázs.

Tento film sa vďaka téme pokladá za neorealistickej film. Ak vychádzame z toho, že neorealizmus vznikol v Taliansku v období vojny a pretrvával vo filme a v literatúre v rokoch 1943 až 1954, možno ho vskutku zaradiť k neorealistickej filmom. Má totiž všetky znaky umeleckých produktov, ktoré nazývame neorealistickejmi a ktoré vďaka významným osobnostiam filmového umenia (Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio de Sica) boli veľmi úspešné. A ak je neorealizmus odpoveďou na fašizmus, tým skôr platí toto zaradenie, ba aj biedu a sociálnu nerovnosť zobrazuje podobným spôsobom. Príčinil sa o to nielen B. Balázs, ale aj režisér Géza Radványi, mladší brat spisovateľa Sándora Máraiho, ktorý tiež dlhé roky žil v zahraničí, ba už v roku 1947 napriek úspechu svojho filmu, emigroval do Talianska, neskoršie prešiel do Francúzska, ale domov sa vrátil až na sklonku života.

Nie tak B. Balázs. Ten zostal v Maďarsku, ale čoskoro sa dostal do nemilosti. Vyčítali mu jeho avantgardnú minulosť, pomaly ho vytlačali na perifériu kultúrneho života, prestali mu vydávať knihy. Ešte v roku 1948 sa stal laureátom Kossuthovej ceny, ale o rok na to zomiera. Začiatkom 30. rokov opustil Nemecko a nestal sa vtedy obeťou rasovej nenávisťi, aj stalinské čistky ho obišli za pobytu v Moskve, no nastupujúci komunizmus ho vo svojej rodnej vlasti doslova a do písmena udupal, pomohol mu predčasnému skonu. Zanechal však za sebou dielo, ktoré je dodnes aktuálne a hodnotné. A na dôvažok: spája viaceré európske kultúry – patrí do nemeckej, rakúskej, ruskej, ale predovšetkým do maďarskej a cez ňu do stredoeurópskej kultúry ako jej organická súčasť.

Literatúra:

Balázs, Béla: *Filmkultúra*. (A filmművészet filozófiája.) Budapest, Szikra Kiadás 1948.

- Balázs Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó 1968.
- Balázs Béla: *Álmodó ifjúság*. Budapest, Magvető Szépirodalmi Könyvkiadó 1976.
- Balázs Béla: *Napló 1914 – 1922*. Budapest, Magvető Könyvkiadó 1982.
- Balázs Béla: *A csend. Novellák, Útlevelek*. Budapest, Magvető Könyvkiadó 1985
- Kroó György: *Utószó*. In: Balázs, B. – Bartók, B.: *A kékszakállú herceg vára*. Budapest, Zeneműkiadó 1979, s. 49–55.
- Nagy Magda, K.: *Balázs Béla világa*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó 1973.
- Sadoul, Georges: *A filmművészet története*. Budapest, Gondolat Kiadó 1959.
- hu.wikipedia.org/wiki/Bart%C3%B3k_B%C3%A9la
- de.wikipedia.org/wiki/Italienischer_Neorealismus