

Ze naslov Arnheimove knjige *Film Als Kunst* kaže na to, kaj je najbolj mučilo prve teoretike filma: vprašanje, ali je film umetnost. Vendar to vprašanje zanje ni bilo akademsko, niso se ukvarjali s tem, ali film je umetnost ali ni, ker to zanje ni bilo vprašljivo; »prvi filmski teoretiki« so se formirali prav s tem, da so (skoraj z bataillevsko fascinacijo nad risbami v votlini v Lascauxu) odkrili »novo umetnost«. Da so jo odkrili, pa seveda pomeni, da so jo videli tam, kjer je nihče ni videl oziroma kjer so vsi (tj. tedanja estetska doksa) videli bodisi »mehansko reprodukcijo realnosti« bodisi »poceni nadomestek« za gledališče (še najpogosteje pa oboje skupaj). Zato si te »prve filmske teorije« tudi delijo nekaj skupnih potez, ki se kažejo v dokazovanju specifičnosti filma tako v odnosu do njemu »sorodne« spektakelske forme (gledališča) kot v odnosu do »naravne percepcije«; in bolj ko so dokazovali te razlike, bolj so odkrivali, da film ni le nekaj »posebnega«, temveč celo »edinstvenega« in »popolnoma novega«. Tu je prednjačil Bela Balazs, za katerega je bil film kot odkritje Amerike in ki je svoj »poskus umetnostne filozofije filma« - to je delo *Vidni človek* (*Der sichtbare Mensch*, 1924) — tudi imenoval »Kolumbova teorija«.

Bela Balazs (1884-1949) je bil madžarski pesnik, libretist (sodeloval z B. Bartokom), filmar (*Obistos*, 1917, *Sphinx*, 1918) in filozof (napisal *Estetiko smrti*, 1908, in *Fragmente filozofije umetnosti*, 1909), ki se je priključil Lukacsevi orbiti, sodeloval v spodleteli madžarski revoluciji, obsojen na smrt pa se je v zadnjem trenutku rešil v Avstrijo; nato se je preselil v Nemčijo in nazadnje v SZ, kjer je predaval na moskovski filmski šoli VGIK (po vojni se je vrnil v domovino in ustanovil Madžarski filmski inštitut)). V Nemčiji je deloval v gledališču agit-prop, sodeloval s Piscatorjem in Maxom Reinhardtom ter s pisanjem scenarijev pri formiranju »proletarskega« filma: napisal je *Dogodivščine bankovca za deset mark* (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, 1927, v režiji B. Viertel), *Narkozo* (1929, v režiji Alfreda Abla, v tem filmu je tudi igral), sodeloval pri scenariju za *Beraško opero* (*Die Dreigroschenoper*, 1931, režija G.V.Pabst) in z Leni Riefenstahl korežiral *Modro svetlobo* (*Das Blaue Licht*, 1932). In vrh tega je tu napisal tudi svoji glavni teoretski deli *Vidni človek* ter *Duh filma* (*Der Geist des Films*, 1930). Ti knjigi je potem v Rusiji (kamor je moral emigrirati, ko je tik pred Hitlerjevimi vzponom vstopil v nemško KP) še predeloval in dopolnjeval ter jima dodajal marksistični touch — v *Umetnosti*

BELA BALAZS

MIKROFIZIOGNOMIJA IN MIKROFONIJA



Zorni koti so dokaz, da ni nič bolj subjektivnega, kot je objektiv

filma (*Isskustvo kino*, Moskva, 1945) in v *Filmski kulturi, filozofiji filmske umetnosti* (*Filmkultura, a filmmu ves zet filozofiaja*, Budimpešta, 1948). Po tej knjigi je (najbrž) nastal tudi slovenski prevod Franceta Brenka (B. Balazs, *Filmska kultura*, Cankarjeva založba, 1966), čeprav je kot izvirnik naveden nemški prevod (*Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*), toda za prevajalca, ki je bil tudi filmski zgodovinar, je bolj nedostojno to, da v svojem uvodu zamolči Balazsevo sodelovanje z Leni Riefenstahl ter njun film *Modra svetloba* pripiše Pabstu.

V *Vidnem človeku* je film (točneje, nemi film) za Balazsa »novo razodetje človeka«, in sicer »razodetje«, ki prihaja zatem, ko je »izum tiska« iztisnil človekovo dušo iz telesa v besedo in jo naredil nevidno; film pa naj bi to dušo znova napravil vidno s tem, da ji je vrnil telo in še posebej tisto »majhno površino«, na kateri pride najbolj do izraza: obraz, seveda nemi obraz oziroma obraz, ki ne govori z besedami, temveč s svojo mimiko. Balazs je potemtakem film utemeljil prav na besedi kot njegovem »odsotnem temelju«, prek katerega naj bi film reproduciral »adamskega« človeka, tj. človeka »izraznega giba, kretnje«, ki da je »pramaterinščina človeštva«. In prva takšna manifestacija »vidnega človeka« bi bil »groteskni komik« (B. B. imenuje burlesko »filmsko grotesko«), ki je »izrabil pomankljivost filma (njegovo nemost) za motiv stilnega oblikovanja pretiranega gibanja« ter ustvaril »specifično vrsto filmske umetnosti, še preden se je ta prav razvila«. Vsem tem prvim teoretikom, ki so tehnično omejenost filma na vizualno reprodukcijo absolutizirali do te mere, da so v njej videli bistvo filma, se je potem ta tehnika sama grdo maščevala, ko je podobi dodala še zvok, a so nemara prav v tej svoji »zaslepljenosti« s podobo nekatere stvari bolje videli in jih (teoretiki pač) imenovali »estetske zakonitosti«.

Balazs pozna zlasti tri: veliki plan, zorni kot in montažo. Veliki plan je velika začetnica tega novega evangelija »vidnega človeka« ter konstitutivna poteza tako filmske specifičnosti kot filmske umetnosti. Z velikim planom kot »delnim posnetkom« par excellence se je film ločil od gledališke reprezentacije, ki temelji na globalni viziji in prostorski enotnosti prizora, na drugi strani in obenem pa od »naravne percepcije«, ker odkriva »skrite vzmeti že znanega sveta in življenja« — zato je film prej kot reprodukcija nekakšna mikroskopija ali (z Balazsevimi izrazom) »mikrofiziognomija« realnosti. Drugi učinek velikega plana pa je čisto estetski, ker je s tem, ko je »vzel čas in prostor zunanjemu dogajanju«, dosegel, da se je film »ponotranjil« in povzdignil v

»duhovno dramo«; tako se odslej v njem »ne križajo meči, temveč pogledi«; in kakor je tem pogledom dala globino neslišnost govora, tako so obrazi postali čiste afektivne manifestacije ali abstraktne »izrazne« entitete (a kljub temu je Balazsa še posebej fascinaliral konkretni obraz Aste Nielsen s svojo »poduhovljeno«, a zato »nevarno demonično« erotiko).

»Zorni koti« so po Balazsu dokaz, da »ni nič bolj subjektivnega, kot je objektiv«; na eni strani namreč deformirajo oziroma »antropomorfizirajo« stvari, ko jih prikazujejo kot »strahotne, osovražene, ljubljene ali smešne«, na drugi strani pa proizvedejo »najbolj specifičen učinek filmske umetnosti«, tj. identifikacijski učinek, ko se gledalcu zdi, da »gleda z očmi osebe vse druge osebe v filmu« oziroma da se je (kot v kitajski legendi) znašel znotraj slike. Za Balazsa je torej vsak zorni kot subjektiven, bodisi v tem smislu, da prevaja pogled filmske osebe, bodisi tako, da »zaznamuje sled režiserjeve vloge« oziroma navaja k »instanci izjavljanja«, kot bi dejali naratologi, ki sicer s to njegovo definicijo ne bi bili povsem zadovoljni; resda ni dovolj precizna, vendar je v filmsko estetiko vsaj vpeljala idejo ruskih formalistov o tem, da je v umetnosti »resnica sveta« zmeraj stvar določene perspektive. Glede montaže je B. B. bolj zmeren kot sovjetski »montažni fanatiki«, glede zvoka pa v *Duhu filma* prevzema Eisensteinovo idejo o »kontrapunktni metodi«, ki jo sam imenuje »asinhronizem«. Za Balazsa zvočni film ni bil niti degradacija niti »organski razvoj« nemega filma, temveč »nova umetniška zvrst«, ki se potrdi s tem, da s podobo in zvokom ne podleže realistični reprodukciji, marveč da z njunim razmerjem kreira tako realizem kot realizem. B. B. nima nič proti sinhronem zvoku in dobro ve, da zvok krepi vtis realnosti »vidnega prostora«, toda »magijo« zvočnega filma vendar vidi tam kot Michel Chion, se pravi, v »igri« ujemanja in neujemanja zvoka in njegovega vira, tj. v igri, ki poraja učinke »srhljivosti, napetosti in presenečenj« in ki temelji na tem, da »mesta zvokov v prostoru, smeri njihovih izvora tudi z absolutnim posluhom ne moremo lokalizirati, če ničesar ne vidimo«. Z zvokom je »vidni človek« izgubil, zato pa je nastopil »duh filma«, ki je nekakšna sinteza mikrofiziognomije in mikrofonije, kjer zvok napravi nekatere stvari prav vidne in podoba nekatere zvoke prav slišne.

ZDENKO VRDLOVEC