

8. André Bazin i poslijeratna realistička teorija filma

Iako su u razdoblju dominacije formativnog razumijevanja filmske umjetnosti tijekom prva četiri desetljeća njezinog razvoja postojale i snažne antiformalističke tendencije, kao u slučaju Jeana Vigoa (1978: 299-301) ili Johna Griersona (1978: 302-309), ipak se prvim 'pravim' realističkim teoretičarem filma smatra francuski kritičar André Bazin. On je, naime, uslijed tektonskih promjena u europskoj i američkoj kinematografiji zvučnog razdoblja, osobito poslijeratnog razdoblja 1940-ih, među prvima učinio realističku estetiku ravnopravnim sugovornikom u promišljanju o filmskom mediju (usp. Vaughan 2009: 102). ne suzdržavajući se zagovarati ona svojstva medija koja su se do tada smatrala izrazito nepoželjnim.

U onoj mjeri u kojoj se teoretičari poput Arnheima ili Ejzenštejna smatraju tipičnim predstavnicima formativne teorije filma, u jednakoj se, ako ne i u većoj mjeri Bazin smatra prototipom realističkog krila filmske teorije. Za autore poput Monaca (1982: 318) jasno je da na strani antiformalističkog razumijevanja medija stoji Bazin kao njezin najgorljiviji zastupnik (uz Kracauera), dok na suprotnoj strani stoje ličnosti poput spomenutog Arnheima ili Ejzenštejna kao predstavnici tradicionalnog, prijeratnog pogleda na filmsku umjetnost. Opreku formativnog i realističkog pristupa naglašava i talijanski teoretičar Gianfranco Bettetini (1976: 133) ilustrirajući ju iskazom Christiana Metza o opreci Ejzenštejnoveg i Rossellinijevog pristupa odnosu filma i zbilje gdje „Roseliniju, koji je uzvikivao ‘Stvari su tu. Zašto da manipuliramo njima?’ sovjetski redatelj bi mogao da odgovori ‘Stvari su tu. Treba manipulirati njima!’“. U ovom interpretativnom kontekstu Bazin se jasno svrstava u Rossellinijev tabor vjerujući, prema Andrewu (1980: 101) kako se „većina filmova prilagođava materijalu [sirovoj građi filma, op. a], a ne suprotno, i da svaki filmski stvaralac, bez obzira na svoje namere, mora da uzme u obzir realističku prirodu materijala, čak i ako želi da ga izobličiti ili iskrivi“.

S druge strane, iako se na prvi pogled može činiti kako zbog ovog realističkog pristupa Bazin nema ništa zajedničko s autorima formativne tradicije, stvari i nisu tako jasno polarizirane. Primjerice, već i u okvirima realističkog teorijskog pristupa kakav je uz Bazina nešto kasnije njegovao i Kracauer, postoje uočljive razlike između njihovih teorija. Bazin, za razliku od Kracauera, tako nikada nije razvio i artikulirao jedinstvenu sistematiziranu teoriju filmskog realizma na način Kracauerove *Prirode filma* iz 1960. te je bio skloniji mijenjati stavove uslijed promjena koje su se odvijale u relativno kratkim periodima filmske prakse druge polovine 1940-ih, npr., tijekom pet godina pisanja. Utoliko je Bazinova teorija primjer snažnog sinkroniteta koji se uspostavlja između nje i filmske prakse

stalno se prožimajući, nadopunjujući i modificirajući kroz izloženost različitim filmskim estetikama. To, dakako, nije neobično jer je Bazin u kratkom razdoblju svoje kritičarske prakse (od 1943. do 1958.) producirao oko 2600 tekstova vrlo heterogene tematike⁵⁰ (usp. Andrew i Joubert-Laurencin 2011: ix), vođen vlastitom fascinacijom filmom i opsegom tekuće kinematografske ponude.

Nasuprot tome, iako oštro suprotstavljen Arnheimu u pristupu filmskoj umjetnosti, Bazin je s njime dijelio neke karakteristike. Jedna od njih svakako je esencijalistička i normativna nota njegove teorije, toliko tipična za pripadnike klasičnog razdoblja teoretiziranja o filmu. Nadalje, kao i Arnheim, Bazin usprkos svojoj realističkoj orijentaciji nije smatrao kako je svrha umjetničkog oblikovanja i korištenja medija reprodukcija zbilje, ali niti njezino kreativno izobličene. Također, iako Bazin nije imao nikakvu formalnu psihologijsku naobrazbu, njegova je teorija itekako imala psihološke aspekte i naglaske koji su se očitovali u pridavanju važnosti figuri gledatelja u razumijevanju pojedinih filmskih prikazivačkih rješenja i gdje se naglašavala sličnost koja postoji između gledateljevog opažaja i doživljaja zbilje i načina njezinog filmskog predočavanja.

No, prije nego izložimo središnje aspekte Bazinovog vrlo razgranatog, a ponekad i proturječnog razumijevanja filmskog realizma, valja uočiti kako su se razlike između formativnog i realističkog pristupa filmskom mediju i umjetnosti očitovale u različitom razumijevanju odnosa između četiriju pojava koje su bile važnim značajkama gotovo svih teorijskih pristupa, pa tako i Bazinovog. S jedne strane, realistički je pristup podrazumijevao potpuno drukčije shvaćanje same zbilje od one koju su njegovali formativni teoretičari. Za realiste, poput Bazina, *zbilja* nije bila entitet koji je ispražnjen od nekog značenja i podložan slobodnoj manipulaciji raznolikim filmskim postupcima, već nešto što je zasićeno smislom po sebi i kao takvo već i izravnom reprodukcijom ima umjetničku vrijednost. Nadalje, i sam je *medij*, u vrijednosnom i uporabnom smislu, bio shvaćen na drukčiji način. Dok je za formativne teoretičare film mogao postati umjetnički artefakt tek ukoliko nadiđe svoje temeljno svojstvo mehaničke reprodukcije stvarnosti, za realiste je to bila najveća vrijednosna oznaka filma koji je zbog tog svojstva mogao izlučiti već postojeću značenjsku puninu zatečene zbilje. U pogledu uloge *autora/redatelja* u oblikovanju stvarnosti, realisti su čvrsto vjerovali kako on, usprkos svojem kreativnom statusu, prvenstveno služi kao kanalizator onoga što ionako već postoji u zbilji koju nastoji predočiti filmskim sredstvima. Redatelj u ovom smislu nije kreator iz ničega, već posrednik u

⁵⁰ Usp. raznolikost tema obuhvaćenih u trećem svesku njegove posthumno izdane zbirke tekstova *Što je film?* (Bazin 1967c) gdje se obrađuju područja poput tipova filmskih likova/zvijezda, različiti filmski žanrovi i podžanrovi, društvene dimenzije filma ili razvojni elementi pojedinih žanrova, npr. vesterna. Također, usp. i najnoviji hrvatski prijevod njegovih eseja u Bazin 2022.

otkrivanju slojevitosti koja prožima njegov neposredni okoliš. I završno, uloga *gledatelja* je u ove dvije teorije bila znatno drukčije shvaćena. Dok su formalisti gledatelja smatrali figurom podložnom slobodnim manipulacijama redateljevih oblikovnih izbora, realisti su ga držali sukreatorom temeljnog smisla filma, figurom koja iz strukture filmskog zapisa, kompatibilne zbilji, izvlači značenja i doživljava ponuđene prizore na sebi svojstven način.

Središnji pojam Bazinove filmske teorije svakako je upravo pojam realizma koji na različite načine i u različitom opsegu prožima sve njegove spise. Do orijentacije na realističku estetiku, koja se u ranijim razdobljima smatrala više-manje nepoćudnom za film kao umjetnički medij, utjecao je niz čimbenika te promjene koje su se odvale u filmskoj praksi, ali i u društvenom kontekstu tijekom i nakon Drugog svjetskog rata. Jedan od najvećih utjecaja na tako realistički orijentiranu teoriju izvršilo je korištenje zvučne tehnologije koja je posljedično rezultirala i statičnijim prizorima i obuhvatnijim vizurama koje su se smatrale bližima svakodnevnopromatračkom iskustvu gledatelja, pa zbog toga Carroll (1988: 8) Bazinovu teoriju i naziva „paradigmom zvučnog filma“. Također, na poslijeratnu filmsku estetiku, osobito europske kinematografije (npr. talijanske), utjecale su i promijenjene društvene i ekonomske okolnosti (poput siromaštva, devastirane kinematografske infrastrukture) koje su rezultirale sve većom orijentacijom na svakodnevno životne teme nekontaminirane pretjeranim uljepšavanjem ili modificiranjem zbilje. Na Bazinovo, pak, tumačenje filmskog medija u velikoj su mjeri utjecali i filozofski pristupi koji su u prvi plan stavljali neposredno doživljavanje stvarnosti pridajući joj primat nad čisto pojmovnim razumijevanjem pojava, poput fenomenologije i egzistencijalizma, kao i humanistički orijentirana etika personalizma Emmanuela Mouniera (usp. Vaughan 2009: 101-102; Andrew 1980: 136; Totaro 2003b) koja osobito postaje vidljiva u Bazinovom fokusu na moralnu sferu likova i njihovih društvenih okolnosti u djelima talijanskog neorealizma.

Polazni problem s potpunim razumijevanjem Bazinove teorijske pozicije čini upravo varljivost i obuhvatnost njezinog središnjeg pojma, pojma realizma. Naime, kao što je jednom prilikom istaknuo drugi francuski teoretičar filma otvoreno fenomenološke orijentacije, Amedée Ayfre (1978: 367), „[r]ječ *realizam* je od onih reči koje nikada ne bi trebalo da upotrebljavamo bez neke bliže odrednice“. Utoliko se pojam realizma kod Bazina, ovisno o periodu i dinamici razvoja njegove teorijske misli, ponekad odnosio na vrlo različite stvari, odnosno znatno je fluktuiralo što je smatrao realističkim u pojedinim filmovima. Primjerice, tu je indikativno njegovo razumijevanje onoga što je nazivao *čistim filmom* kao filmom neposredne zabilježbe zbilje i svih njezinih konstitutivnih aspekata. U ovom je kontekstu bila riječ o filmu minimalizirane (iako ne i potpuno odsutne) režije, glume i priče (Bazin 1967d: 41) s naglašenom orijentacijom na predoča-

vanje autentične društvene stvarnosti. No, Bazin nije zazirao ni od estetičkih pristupa koji slobodno 'kontaminiraju' film drugim umjetničkim formama, poput u ranijim razdobljima toliko prezrenog kazališta. Naizgled u sasvim nerealističkom ključu, za Bazina (1967b: 14, 40) je film snimljenog kazališta, ili barem baziran na njemu, u toj svojoj 'nečistoj' varijanti jednako, ako ne i više realističan od filma iz kojeg su odstranjeni nepoćudni kazališni elementi toliko zazorni estetiци francuskog impresionizma orijentiranog na izobličenje zbilje i implementaciju novog filmskog jezika. Dakle, za Bazina je i film čiste realnosti i film kazališno inspiriranog formata mogao biti jednako realističan, tj. i 'čisti' i onaj 'nečisti' film.

U svakom slučaju, za Bazina je realizam podrazumijevao više stvari, ali glavna je (iako tek podrazumijevana) razlika uspostavljena između realizma koji se odnosio na karakteristike *filmskog prizora* i onoga koji se odnosio na karakteristike *filmskog prikazivanja/predočavanja*, razlika koja je ponekad mogla biti svedena na znak jednakosti u pojedinom filmskom djelu.

Primjerice, u prvim fazama svojeg kritičarskog rada, osobito od prvog značajnijeg teksta iz 1945. godine „Ontologija fotografske slike“, za Bazina je filmski zapis bio realističan ukoliko je predloženi prizor bio autentičan, istinit i podudaran zatečenoj zbilji. Zbog toga, kako primjećuje Tudor (1979: 56), za Bazina *Kabinet doktora Caligarija* (1920) nije mogao biti primjer realističkog filma (prvenstveno zbog pretjerano stilizirane scenografije, osvjetljenja i glume), dok je *Oklopnjača Potemkin* (1925) to mogla biti usprkos stiliziranoj montažnoj organizaciji prizora, a zahvaljujući neizvještačenim, autentičnim dekorima i utemeljenjem priče u stvarnim povijesnim događajima. S druge strane, u 1950-ima za Bazina su već i izvještačeni, npr., vidljivo kazališni, ali i fantastični dekori mogli biti smatrani realističkim ako između filmskog predočavanja i zbilje postoji barem jedan zajednički nazivnik, a to je očuvanje temeljnog svojstva zbilje, njezine prostorne (ali i vremenske) nerazdjeljivosti (usp. Bazin 1967b: 61). Ovakvo razumijevanje realizma u kasnijim je interpretacijama postalo poznato kao njegov „prostorni realizam“ (Tudor 1979: 52). U ovom kontekstu shvaćanja realizma za Bazina je i film poput *Crvenog balona* (*Le Ballon rouge*, 1956) Alberta Lamorissea mogao biti realističan usprkos svojoj fantastičnoj priči koristeći se cjelovitim prikazom situacija koje bi inače bile montažno razložene (usp. Bazin 1967a: 77), dakle oslanjajući se primarno na kriterij prosudbe realističnosti prema tipu filmskog predočavanja. A Dreyerovo *Stradanje Ivane Orleanske* (1928) je čak i usprkos naglašenom montažnom fragmentiranju prizora kroz krupne planove i dalje smatran realističkim filmom koji autentično bilježi neposredno dostupne izraze lica središnjih likova. Odnosno, u ovoj vrlo poroznoj shemi tumačenja realizma Bazin (1967b: 62) je Dreyerov film opisao kao „dokumentarni film o licima“.

Tako je za Bazina ponekad važno da filmski prizor odgovara autentičnoj profilmskoj zbilji zabilježenoj na vrpcu, a ponekad je važno da sâm način njezinog predočavanja (neovisno o autentičnosti zabilježene građe) odgovara promatračevom viđenju okoliša, odnosno da struktura predočavanja (npr. kroz obuhvatnost vizure) odgovara strukturi same realnosti (njezinoj podrazumijevanoj prostornoj cjelovitosti koju, npr., montaža može samo narušiti). No, čak ni ovdje ne završavaju nedoumice i višeznačnosti koje je Bazin uspio akumulirati u pojmu realizma u relativno kratkom periodu svojeg kritičarskog stvaralaštva.

Ogledni primjer onoga što Tudor (1979: 52) naziva „čistunskim“ realizmom, Kania (2009: 241) „ontološkim realizmom“, a Younger (2003) ontološkim argumentom,⁵¹ na najjasniji je način artikuliran u Bazinovom tekstu „Ontologija fotografske slike“ (1945). U tom tekstu Bazin polazi od pretpostavke kako je temeljna potreba ljudske psihologije, a posljedično i cijela povijest slikovnog predstavljanja, vođena težnjom za besmrtnošću, čuvanjem stvari od njihovog vremenskog propadanja. Ta se težnja u nekim okolnostima, poput one u egipatskoj civilizaciji, očitovala u potrebi za materijalnom očuvanošću kroz balzimiranje, a kasnije, npr., u potrebi Luja XIV. da vječnost vlastite osobnosti ostvari pomoću slikovnog portreta.

Tako je i povijest slikovnog predstavljanja zapravo povijest potrebe za očuvanjem, fiksiranjem prolazne zbilje kroz njezino vjerno prikazivanje, odnosno kroz realizam. Iz Bazinove se perspektive taj razvoj realizma može pronaći u slikarstvu koje je neprestano bilo razlomljeno između dvije težnje, a ujedno i dva tipa realizma. Jedan je tip onaj pravi koji Bazin (1967a: 8) naziva *estetskim*, a drugi je pseudorealizam, tj. realizam iluzije zbilje, realizam optičke varke (npr. korištenjem perspektive) koji onda naziva *psihološkim*. Estetski je realizam zapravo realizam duhovne stvarnosti koji ne mora promatrača uvjeriti u podudarnost predočene slike i predmeta na koji se ona odnosi (npr. pomoću boje, proporcija predočenog prostora ili perspektive), već može slobodno istraživati sve nijanse višeslojnosti ljudima dostupne zbilje. Ova razlika između estetskog i psihološkog realizma (usp. Younger 2003) za Bazina je u početnim fazama njegove teorije, ali i kasnije, bila ključna za razumijevanje realističnosti određenih filmskih estetika koje se na prvi pogled nikako ne bi mogle promatrati u tom interpretativnom ključu. Naime, u tom polariziranom kontekstu estetskog i psihološkog realizma čak i slike koje znatno odudaraju od predočenog dijela

⁵¹ Ova se sintagma razlikuje od Turkovićevog (1988: 107) shvaćanja „ontološkog argumenta“ koji iz njegove perspektive obuhvaća teze iznesene u Bazinovom eseju „Kradljivci bicikla“ (1949) o filmu Vittorija De Sice. Ontološki se argument ovdje odnosi na teze o čistom (realističkom) filmu kao nizu nestajanja, tj. odustajanja od korištenja nametljive režije, glume i strukture priče, odnosno manjku konstruktivne naravi filma.

zbilje mogle su se smatrati realističnima ukoliko zadovoljavaju uvjet otkrivanja prisutnosti vizualno ponuđenog predmeta.

Za Bazina, ono što nudi fotografija, kao tehnološko dovršenje realističkih slikarskih težnji i kao tehnološki temelj filmskog zapisa, jest izostavljanje prisustva čovjeka u operaciji slikovnog predstavljanja jer, kako ističe, „[p]rvi put između prvobitnog predmeta i njegove predstave ne posreduje ništa osim drugog predmeta“ (Bazin 1967a: 10), odnosno kamera. Također, realističnost fotografije, a onda dakako i filma, ne ovisi toliko o prepoznatljivosti stvarnosti koju ona nudi (iako je to njezina inherentna sposobnost), već u načinu njezinog nastanka, odnosno njezinom *podrijetlu* gdje rezultat fotografske zabilježbe nastaje izravnim kauzalnim otiscima svjetlosti na materijalni potporanj reprodukcije, tj. na vrpcu. Prema Bazinu (ibid.) utoliko fotografski proizvedena slika „može da bude neizoštrena, izobličena, izbledela, bez dokumentarne vrednosti; ona deluje svojom genezom ontologije modela: ona je model“. Dakle, iz njegove pozicije realistična snaga filmskog medija nije locirana u njegovoj sličnosti sa stvarnošću, već u egzistencijalnoj, kauzalnoj vezi koja postoji između slike i predmeta, tj. u onom što je Wollen (1972: 54; 1970: 126) okarakterizirao kao Bazinovu orijentaciju na filmsku sliku kao *indeksni znak* stvarnosti, a Carroll (1988: 127) kao identitet uspostavljen između dva entiteta predstavljanja gdje fotografija predmeta garantira njegovo postojanje (usp. Kania 2009: 241). Zbog ovog tipa odnosa između slike i predmeta, slike koja je nastala svjetlosnom, kauzalnom operacijom predstavljanja, Bazin i može tvrditi kako ona jest sâm predmet, tj. model koji predstavlja u vizualnom obliku.

Zbog ovako protumačenog odnosa slikovne zabilježbe i predmeta predstavljanja fotografija zadovoljava promatračevu polaznu psihološku potrebu za doživljavanjem kopije ili neposredne prisutnosti realnosti, ali istovremeno otvara put ka daljnjem estetskom otkrivanju višeslojnosti realiteta kroz različite vidove predstavljanja. Od tuda i postojanje različitih tipova realizama koje je Bazin razrađivao u svojem tekstu „Evolucija filmskog jezika“ iz 1950-ih, ali i razlikovanje realističkih i nerealističkih filmova. Ovaj vid estetskog realizma koji počiva na mehaničkoj, automatiziranoj reprodukciji stvarnosti glavni je razlog zašto Bazin svoj esej o ontologiji fotografske slike završava riječima kako je film također i jezik, vrsta konvencionaliziranog sustava predočavanja koji nadilazi vlastita ograničenja (i prednosti) neposredne zabilježbe.

U tezama razvijenima u kasnijem tekstu „Mit totalnog filma“ (1946) Bazin (1967a: 13) dodatno naglašava ovu vezu između filmskog medija kao alata mehaničke reprodukcije zbilje i čovjekove potrebe za doživljavanjem neposredne stvarnosti obrćući, npr., Arnheimovu dinamiku razvoja filmske umjetnosti. Za razliku od Arnheima za kojega izum filmskog medija krajem 19. stoljeća ujedno predstavlja i početak njegovog razvoja u smjeru sve većih težnji za nadilaženjem

reprodukcije i konačnog dovršenja u avangardi 1920-ih do pojave zvuka (nakon čega dolazi do njegovog zamiranja), Bazin je početak filmskog razvoja locirao u mnogo ranije razdoblje. Za njega je oduvijek postojala težnja za potpunom reprodukcijom stvarnosti (kao ideja), a tehnički izum kraja 19. stoljeća samo predstavlja njezino materijalno otjelovljenje koje sve većim tehničkim usavršavanjem (npr. kroz korištenje zvuke, boje i/ili širokog ekrana) napreduje ka pokušaju zadovoljenja težnje za iluzijom stvarnosti, težnje koja još nije u potpunosti ostvarena. Odnosno, za Bazina (ibid.: 16) sredinom 1940-ih „[f]ilm još nije pronađen“.

S druge strane, Bazinovo ponešto promijenjeno razumijevanje realizma vidljivo je u njegovom tekstu „Zabranjena montaža“ (1953/57) gdje je fokus tumačenja pomaknut s ontološkog na prostorni realizam, tj. gdje i filmovi poput već spomenutog *Crvenog balona* A. Lamorissea mogu biti realistični ukoliko poštuju neke osnovne, za Bazinov ukus preferirane, zakonitosti vizualnog predstavljanja. To se ponajviše odnosi na mogućnost uporabe montaže u filmu koja u mnogim slučajevima predstavlja izrazito nefilmski, nerealistični postupak prikazivanja jer iznevjerava temeljno svojstvo zbilje, a to je prostorno-vremenska cjelovitost prizora. U ovom tumačenju korištenja montaže pri oblikovanju filma na površinu izbija i naglašena normativnost Bazinove teorije. On zbog osobne estetske preferencije za određenim tipom prikazivanja kroz kadar-sekvencu, dugi kadar i obuhvatne vizure izvodi ono što naziva estetskim zakonom filma. To jest, za Bazina (1967a: 80) „[k]ada suština događaja zavisi od istovremenog prisustva dva ili više činilaca radnje, montaža je zabranjena. Ona ponovo stiće svoja prava svaki put kada smisao radnje više ne zavisi od fizičke blizine, čak i ako se ova podrazumeva“. Iz ove pretpostavke o nužnoj fizičkoj neraskidivosti zbilje koju film mora poštovati ukoliko želi biti realističan Bazin (ibid.) izvodi zaključak kako bi montažno narušavanje tog fizičkog, prostornog jedinstva prizora „pretvorilo stvarnost u prostu zamišljenu predstavu stvarnosti“, tj. u lošu kopiju lišenu težine i obuhvatnosti realiteta.

Zbog ovako specifičnog razumijevanja realizma gdje, npr., montaža može biti korištena, ali tek u određenim situacijama u oblikovanju filma, Bazin je i mogao vrlo stilizirane filmove, poput Wellesova *Građanina Kanea* (1941) ili *Malih lisica* (*The Little Foxes*, 1941) Williama Wylera, smatrati primjercima realističke filmske estetike. Unatoč vrlo uočljivoj ekspresionističkoj orijentaciji, *Građanin Kane* se zbog ekstenzivne uporabe dubinske mizanscene praćene višeplošnim kompozicijama, obuhvatnim vizurama i dugim kadrovima smatrao realističnim filmom koji ne fragmentira fizički prostor prizora kada je potrebno naglasiti dramaturške odnose između likova i njihovih postupaka. A *Male lisice* su se usprkos napadnoj teatralnoj estetici smatrale primjerom „asketskog“ Wylerovog stila koji gotovo kao da sam sebe dokida u suzdržanosti, tj. svojev-

snim „stilom bez stila“ (Bazin 1967a: 101), estetikom bezličnosti sasvim nalik realnosti.

No, Wellesov i Wylerov film samo su jedno krilo realizma u povijesnom razvoju filmske umjetnosti, primjeri prostornog realizma dubinske mizanscene, dok s druge strane postoje i oni filmovi (i redatelji) koji teže još većoj neposrednosti predočavanja uz manjak korištenja napadnih filmskih postupaka, poput redatelja talijanskog neorealizma (npr. Rossellini, De Sica, Visconti) ili istaknutih dokumentarista (poput Johna Griersona i Roberta Flahertyja). Svi se ovi redatelji u svojem pristupu, prema Bazinu (1967a: 83), suprotstavljaju autorima koji na ovaj ili onaj način, bilo montažnim intervencijama u prizor (poput Ejzenštejna) ili modifikacijom prizora kroz slikovne oblike filmskog zapisa (npr. bojom, osvjetljenjem, scenografijom, kostimom, glumom, poput njemačkih ekspresionista), silovito nameću značenja zbilji onemogućavajući joj da ‘govori’ sama za sebe. Bazin (ibid.) je ove autore svrstao u grupu redatelja koji „vjeruju u sliku“, za razliku od onih koji „vjeruju u stvarnost“.

Inovativnost realističkog pristupa, bilo Wellesovog ili De Sicinog tipa, ne očituje se samo u korištenju, tobože, nenametljive režije kroz duge, često dubinske kadrove, već u posljedicama koje takav pristup ima na gledateljevo doživljavanje stvarnosti. Budući da je Bazin zbilju smatrao suštinski dvosmislenom, višeslojnom, a temeljni zadatak filma bilo je otkrivanje ili artikuliranje te dvosmislenosti (usp. Agel 1978: 120; Andrew 2016: 138; Vaughan 2009: 106; Totaro 2003a), korištenje dubinskog, dugog kadra omogućavalo je filmskom prikazivanju da istovremeno svojom strukturom raspršene, obuhvatne vizure reflektira tu kvalitetu zbilje te disperzira gledateljevu pažnju na različite aspekte istodobno prikazanih dijelova prizora dokidajući, dijelom, režijsko nametanje tek jednog, autorovom intencijom vođenog interesnog žarišta. Odnosno, prema Bazinovima (1967a: 91) tezama iznesenima u „Evoluciji filmskog jezika“, dubinski kadar „podrazumeva aktivnije mentalno stanje, čak i pozitivan doprinos gledaoca režiji“ te „uvodi ponovo dvosmislenost u strukturu slike, ako ne kao potrebu (...), a ono bar kao mogućnost“, nešto što montažno (analitičko) razlaganje prizora ne pruža svojim jasnim usmjeravanjem gledateljevog interesa na samo one aspekte prizora koje redatelj zaista i želi da budu jasno vizualno i prostorno ograničeno prezentirani.

Jedan od svakako najvažnijih filmova koje je Bazin smatrao primjerom izražavanja ovog tipa višeslojnosti zbilje kroz uporabu minimalizirane režije dugih, obuhvatnih kadrova bio je film *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) talijanskog redatelja Vittorija De Sice. Bazin je ionako filmove talijanske poslijeratne kinematografije držao dijelom realističkog pristupa gdje je, slično tezama Cesare Zavattinija (1978: 318) o zbilji kao samodostatno vrijednoj prikazivanja bez neke povećane dramatizacije, i sasvim običan, naizgled nezanimljiv događaj

bio dostatan za filmsko umjetničko predočavanje. Odnosno, za Bazina (1967d: 33) središnji događaj De Sicina filma, krađa bicikla i traganje glavnog lika Antonija za njime, „ne zaslužuje ni dva reda u rubrici gde se piše o pregaženim psima“, tj. „[o]vaj je događaj beznačajan, čak i banalan“. Fokus ovog filma na svakodnevnoživotnim trivijalnostima lišenima znatne dramaturške težine ionako je bilo središnjim načelom talijanske neorealističke estetike gdje svrha filmskog predočavanja, prema Stamu (2000: 73) nije bila „izmišljanje priča koje nalikuju zbilji, već pretvaranje stvarnosti u priču“.⁵²

U svakom slučaju, ono što Bazin (1967d: 40) ističe kao središnju estetsku orijentaciju *Kradljivaca bicikla* jest niz nestajanja, odnosno minimaliziranja postupaka oblikovanja koji se onda smatraju bližima gledateljevom doživljaju realnosti, tj. smatraju se realističnima. Riječ je o *nestajanju (minimaliziranju) glume* kroz De Sicino oslanjanje na neprofesionalne glumce (naturšćike) koji zapravo tumače sami sebe, zatim *nestajanju režije* kroz ekstenzivnu uporabu projekcijski dugih, obuhvatnih kadrova i suzdržavanja od klasičnog analitičkog raskadriranja prizora u trenucima kada dramaturgija pojedine scene to zahtjeva, potom *nestajanju priče* svedene na nizanje gotovo izdojenih, kauzalno slabo povezanih događaja, nizanja narativnih digresija koje ne pripomažu središnjem zapletu filma (pronalasku ukradenog bicikla koji junaku Antoniju predstavlja temeljno sredstvo rada, lijepljenja filmskih plakata po zidovima ekonomski devastiranog poslijeratnog Rima) te nizanja dugih prikaza trivijalnih, dramaturški nezanimljivih događaja koji bi se u nekom klasičnije izvedenom filmskom stilu pretežito izostavili korištenjem rutinskih elipsi.

Primjer korištenja minimalizirane, nenametljive režije (ili njezinog 'nestajanja' kako to opisuje Bazin) vidljiv je odmah pri početku filma gdje glavni lik Antonio, nakon dobivanja posla lijepljenja filmskih plakata za koji mu je potreban bicikl, saopćava supruzi Mariji novonastalu situaciju i problem vezan za nemogućnost financiranja popravka svojeg bicikla. Cijela ova narativna situacija prikazana je kontinuiranim, projekcijski nestandardno dugim kadrovima u nultom rakursu, objektivnim vizurama u polutotalima ili srednjim planovima (usp. **sliku 29**), a montažni prijelazi rezervirani su za slučajeve kada, npr., više nije moguće pratiti kretanje likova i njihove prostorne pozicije iz istovjetne točke promatranja. Na početku filma to se događa kada likovi ulaze u stan i kada bi postojeći položaj kamere onemogućio njihovo zadržavanje u filmskom izrezu ili onemogućio daljnje praćenje njihove interakcije u promijenjenim ambijentalnim okolnostima. No, čak i tada kamera iz fiksne točke promatranja u srednjem planu, naglašeno dubinske mizanscene, prikazuje obitavanje supružnika u inte-

⁵² „The point was not to invent stories which resembled reality, but rather turn reality into a story.“

rijeru stana te u cjelovitosti predočava trivijalnu radnju uzimanja posteljine kao sredstva čijom će se prodajom financirati popravak Antonijevo bicikla (usp. sliku 30).



Slika 29: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Primjer nenametljivog predočavanja događaja na početku filma pomoću minimalizirane režije.



Slika 30: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Još jedan primjer minimaliziranog režijskog pristupa širim vizurama i kontinuiranim predočavanjem svakodnevnih radnji likova.

Slična strategija oblikovanja odvija se vezano i za minimaliziranje klasične narativne strukture filma u kojoj bi, standardno, svaki prikazani događaj nužno rezultirao i nekom, za likove, vidljivom i značajnom posljedicom. U ovom kontekstu riječ je o De Sicinom inzistiranju na nizu vizualnih i narativnih digresija sustavno predočeni bez uporabe rutinskih elipsi, a čiji je cilj evociranje širih društvenih okolnosti koje prožimaju razrušeno talijansko društvo nakon Drugog svjetskog rata, a time i živote glavnih likova. Jedan takav primjer jest vizualno praćenje uspinjanja jednog od radnika u zalagaonici prilikom otkupa posteljine glavnih likova. Umjesto da, nakon izvršenog otkupa, kamera nastavi pratiti Antonija i Mariju u njihovim daljnjim aktivnostima ili montažno ponudi neku novu vizuru, ona panoramom prati i širom vizurom od dotadašnje otkriva uspinjanje radnika na police ogromnog skladišta prepunog otkupljene posteljine nepoznatih građana Rima, evocirajući ovim otklonom od središnjih likova isto-vjetnost njihove sudbine s ostalim članovima društva (usp. sliku 31).



Slika 31: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Primjer narativne digresije gdje se praćenjem uspinjanja radnika po policama evocira šire društveno i ekonomsko stanje u kojem se nalaze i glavni junaci filma.

Ova strategija evociranja širih društvenih tendencija u okolišu glavnih likova vidljiva je i prilikom Antonijevog početka obavljanja dobivenog posla lijepljenja filmskih plakata. Naime, dok kamera relativno kratko prikazuje Antonijevu radnu svakodnevicu, blaga panorama u lijevo u srednjem planu otkriva sporednu, usputnu situaciju gdje dvoje djece prose novac od vidljivo imućnijeg gospodina, a jedan od radnika nonšalantno nogom udara dječaka koji preseći svira harmoniku (usp. **sliku 32**). Ova beskrupuloznost postupka udaranja djeteta kao i prošnje na ulicama Rima ni na koji način ne utječe na središnji zaplet filma, već služi ukazivanju na društvenu i moralnu devastaciju u kojoj će u ostatku filma biti primoran djelovati i glavni lik i čije će posljedice osjetiti na vlastitoj koži prilikom krađe bicikla, tj. lišen osnovnog sredstva za rad i osiguravanja egzistencije sebi i svojoj obitelji.



Slika 32: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Još jedan primjer narativne digresije kojom se nastoje evocirati šire društvene okolnosti u kojima se nalazi i glavni lik.

Iako teorijski heterogen, Bazinov je pojam realizma odigrao vrlo važnu ulogu u povijesti filmskih teorija, ali i u filmskoj kritici, osobito onoj autorskoga tipa, koja je svoju relevantnost zadobila u drugoj polovici 1950-ih upravo potaknuta, barem u europskom filmskom kontekstu, realističkim tendencijama talijanske i srodnih kinematografija. S druge strane, autor koji je na sličnom tragu realističkih stremljenja i tradicije artikulirao vlastitu verziju poslijeratne realističke teorije filma bio je njemačko-američki teoretičar Siegfried Kracauer čiji će pristup mediju biti predmetom sljedećeg, ujedno i posljednjeg poglavlja ove knjige.