

Bazin danes

Denis Valič

Od smrti Andréa Bazina (1918-1958) je minilo več kot petdeset let, le kakšno leto manj pa od prve knjižne izdaje izbora njegovih temeljnih besedil o filmu. In čeprav je Bazin umrl skoraj neposredno po nastopu tistega, kar danes poznamo kot moderni film, naše razumevanje slednjega ne bi bilo isto, če ne bi brali njegovih pronicljivih zapisov o filmu. Kljub izjemnemu prispevku tega francoskega filmskega aktivista in kritika (ne samo k razvoju filmske misli, temveč tudi filma samega), pa je njegovo razmišljanje o filmu v desetletjih po njegovi smrti doživelo neslavno usodo. V »post-bazinovski« dobi so se mnogi – od Annette Michelson, Briana Hendersona in Jamesa Royja MacBeana, do francoskih »separatistov«, kot je bil Gerard Goulan in člani skupine Cinéthique – posmehovali njegovi veri v realizem filmske podobe, njegovemu »naivnemu« zavračanju montaže, dejstvu, da je bila njegova filmska misel fragmentarna, skoraj impresionistična, da ni zmožni podati sintetične teorije filma ... A tudi to obdobje je za nami. Še več: **V ZADNJIH DVEH DESETLETJIH SMO BILI LAHKO CELO PRIČA VSE BOLJ POGOSTIM TEŽNJAM PO REAKTUALIZACIJI BAZINOVIH RAZMIŠLJANJ O FILMU. IN SICER TAKO V AKADEMSKEM SVETU KOT TUDI MED CINEASTI PRAKTIKI.**

A preden si te ogledamo, pogledjmo, kdo je bil pravzaprav Bazin in kakšna je bila njegova filmska misel.



Ta »skromni tovariš, ki je prezgodaj umrl, je tisti, ki je filmu podelil kraljevsko licenco, tako kot so pesniki v preteklosti kronali svoje kralje«. Tako je v predgovoru k prvi angleški izdaji njegovih razmišljanj o filmu zapisal veliki Jean Renoir in priznati je treba, da je v teh besedah veliko resnice. Brez pretiravanja namreč lahko zatrdimo, da je bil prav Bazin tisti mislec, ki je filmu podelil tako ugled umetniške forme kot tudi ugled objekta znanstvenega raziskovanja. Res je sicer, da so se že pred Bazinom pojavljali posamezni poskusi, da bi se definiralo »bistvo« filma (na primer pri Rudolфу Arnheimu in Siegfriedu Kracauerju), a šele Bazinove ideje so bile odločilne pri vzpostavitvi filma kot legitimnega in ločenega polja intelektualnih raziskav.

Bazin ni stopil v bran le posameznim avtorjem (bil je med prvimi, ki so prepoznali izjemnost poznih del Charlieja Chaplina) ter opozarjal na specifiko njihovih del – kot na primer uporabo globine polja pri Orsonu Wellesu ali značilnih »panoramskih« posnetkov pri Renoirju – pač pa je s svojo strastno predanostjo in daljnovidno pronicljivostjo do uveljavitve pripeljal tudi tedaj nove trende in smeri, kakršen je bil italijanski neorealizem. Bazin prav tako ni bil le »duhovni oče« novovalovskega gibanja, pač pa je preko posameznih del (»Razvoj vesterna« in »O politiki avtorjev«), v katerih je razmišljal o žanrskem filmu in o klasičnem holivudskem studijskem sistemu, postavil temelje za vsa nadaljnja razmišljanja o tem sistemu in »avtorjih« v njem. V njegovih zapisih najdemo tudi zametke analiz zvezdnitva, navezavo zvezdnških podob na mit (»Smrt Humphreyja Bogarta« in drugi), nenazadnje pa je Bazin kot eden prvih tudi kritično presojal pojma dela in avtorstva (v tekstih »Priredba, ali film kot povzetek« ter »Film in popularna umetnost«) ter prepoznal politični potencial filma.

Bazinov prispevek k razvoju filma in filmske misli je preprosto neprecenljiv. Že za časa svojega življenja je postal mitična figura, posameznik, ki je prerasel svoja dejanja in misli. Bil je namreč tisti, ki je (kot soustanovitelj legendarnih *Cahiers du cinéma*) filmski misli dobesedno zgradil prostor, kjer se bo lahko razvijala, ter ji hkrati dal tako močno spodbudo, da se je lahko uresničila njegova lastna napoved (iz teksta, ki ga je napisal v 40-ih letih!): da bo namreč prišel dan, ko bodo filmske študije postale del univerzitetnega kurikula.

Predem se posvetimo vse bolj številnim poskusom reaktualizacije njegove misli, velja slednjo v grobem predstaviti. Seveda nas danes, ko vemo, da je realnost že sama po sebi skonstruirana, ob branju Bazinovih zapisov o filmu najbolj presenetli njegovo vztrajno definiranje osnovne funkcije filma kot poustvaritve realnosti. »*Film je objektivnost v času*«, je zapisal Bazin. In prav od tu izhaja njegovo zavračanje montaže, zavračanje rezov med različnimi posnetki, saj ti rušijo prostorsko enotnost le-teh in v medij, ki je po tehnični dispoziciji zasnovan za zajem realnosti, vnašajo artificalnost. Odveč je pripomniti, da danes o filmu nihče več ne razmišlja v tako čistih, organskih okvirih. Kaj je torej tisto, na kar se naslanjajo sodobni poskusi reaktualizacije njegove misli in, kar je morda še bolj zanimivo, pri katerih sodobnih cineastih lahko najdemo najbolj čiste odmeve Bazinovih tez?

Bazin je svojim tezam o filmu kot »objektivnosti v času« temelje postavil v svojem eseju iz leta 1945, ki nosi naslov »Ontologija fotografske podobe«. V njem je zarisal zgodovino plastičnih umetnosti, katerih začetke najde pri egipčanskem balzamiranju mumij, pri umetnosti kot ohranjanju življenja smrti navkljub. To funkcijo umetnosti nato zasleduje preko slikarstva in kiparstva, dokler končno ne pride do fotografije, ki je omogočila objektivno zajeti realnost in je s tem ostale umetnosti osvobodila njihove zaveze mimetičnosti (ter jim omogočila pot v abstrakcijo). Izum filma je bil naslednji korak v napredovanju razvoja umetnosti objektivnega, saj je v podobo vnesel tudi element časovnosti. Ta razvoj se je po Bazinu nadaljeval z vstopom zvoka in barv, saj se je film s tem le še bolj približeval popolnosti v poustvaritvi realnosti.

Čeprav se Bazin nikoli ni odrekel taki opredelitvi filma, pa je v nekem trenutku vendarle postavil hipotetično mejo svojemu »mitu totalnega filma«. Jasno mu je namreč bilo, da če bi filmu nekoč le uspelo postati natančni dvojniki realnosti, bi mu s tem tudi spodletelo, saj bi s tem prenehal biti film. **PRAVZAPRAV MU PRAV TA ZAVEST, DA SE NIKOLI NE BO MOGEL DO POTANKOSTI SPOJITI Z ŽIVLJENJEM, OMOGOČI, DA OBSTAJA KOT UMETNOST, KATERE NALOGA JE RAZKRIVATI ŽIVLJENJE. BAZIN S TEM SPREJME DEJSTVO, DA UMETNOSTI BREZ ARTIFICIELNOSTI NI IN DA SE V PROCESU PRENOSA REALNOSTI NA CELULOIDNI TRAK DEL TE VEDNO IZGUBI.** A ne le to: filmski ustvarjalec na zajeto realnost pilepi tudi svoj stil in različne pomene. V tej perspektivi velja izpostaviti njegov esej »Razvoj filmskega jezika«, ki je nastajal kar dolgih pet let in v katerem najdemo stavek: »*So režiserji, ki svojo vero polagajo v podobo, in tisti, ki jo polagajo v realnost*«. In prav to je po Bazinu tista ključna razlika. Pri tem je nadvse zanimivo, da je Bazin med tiste, ki polagajo svojo »vero v podobo«, navedel režiserja s povsem različnima pristopoma: Roberta Wieneja in

Sergeja Eisensteina. A Bazin je jasen: vtis realnosti rušita tako manipulacija in popačenje podob kot tudi drobljenje realnosti na niz izoliranih posnetkov, ki so nato združeni z montažo.

BAZIN MONTAŽI NI ZAUPAL, SAJ JE VEDEL, DA NJENO DINAMIČNO SOPOSTAVLJANJE PODOB POZORNOST GLEDALCA SPELJE PO VNAPREJ ZAČRTANI POTI IN DA JE NJEN OSREDNJI NAMEN KONSTRUKCIJA SINTETIČNE REALNOSTI, KI BO PODPRLA USTVARJALČEVO SPOROČILO. ZANJ JE BILA TO MANJŠA HEREZIJA, ZATO JE CENIL TISTE CINEASTE, KI SO SE BILI SPOSOBNI ODREČI OŠABNEMU RAZKAZOVANJU SVOJE AVTORSKE OSEBNOSTI IN GLEDALCU OMOGOČITI, DA INTUITIVNO DOJAME POMENE PODOB. Seveda, Bazinu je bilo povsem jasno, da film vedno zgošča, oblikuje in preureja realnost, ki jo zabeleži. In prav zato je toliko večji pomen polagal v osebno integriteto filmskega ustvarjalca, pri katerem je cenil predvsem to, da se je znal odreči nasilju nad zabeleženo realnostjo, ki bi ga lahko izvajal preko ideološke abstrakcije ali preko samopoveličevanja lastnega avtorstva.

S tem Bazinove – na prvi pogled morda naivne – teze dobijo še neko drugo dimenzijo, sodobni premiki in nove tendence na področju avtorskega filma pa jih nenadoma naredijo za nadvse aktualne. Kaj drugega so namreč dela nekaterih najbolj eminentnih sodobnih cineastov, vse od Hou Hsiao-Hsiena, Béle Tarra in bratov Dardenne, pa do Abbasa Kiarostamija in Tsai Ming-Lianga – in še vrsto drugih bi lahko našli, v prvi vrsti seveda Filipinca Lava Diaza – kot vrnitev in hkrati nadgradnja filma prostorske in časovne enotnosti, kakršnega je propagiral Bazin? Prav ta dela Bazinovim razmišljanjem o filmu odpirajo novo pot, jim dajejo možnost reafirmacije in hkrati nadgradnje, njih avtorji pa zaradi svoje etične drže do snemanja realnosti prevzemajo status svetnikov, kakršnega je Bazin podelil avtorjem, kot so Jean Renoir, Charles Chaplin, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Carl Dreyer in Robert Bresson. In s svojo rehabilitacijo realnosti ne reaktualizirajo le Bazina in njegove misli o filmu, pač pa se skupaj z njo dvigajo nad skepticizem in cinizem dobe, nad postmoderni relativizem in vseprežemajoči dvom.

Preko polemike o ideološkosti oz. objektivnosti filmske kamere, ki je izšla prav iz Bazinove distinkcije dveh vrst cineastov, »tistih, ki verjamejo v sliko«, in »tistih, ki verjamejo v realnost« (glej zgoraj), se je v osemdesetih letih tudi *Ekran* vključil v takrat potekajočo debato o (ne)relevantnosti Bazinovih filmskih razmišljanj. Tokratno *Ekranovo* srečanje z Bazinom pa je pravzaprav napoved pričakovanega prevoda Bazinovih razmišljanj o filmu. Zavod *Kino!* bo namreč v bližnji prihodnosti izdal zbornik njegovih esejev, zbranih pod naslovom *Kaj je film?*, kar bo prva knjižna izdaja tega avtorja v slovenskem jeziku. Pri tem velja poudariti, da bo slovenski izbor najboljšeje do sedaj, saj bo vseboval nekatere manj znane eseje, ki niso bili vključeni niti v izvorno izdajo, ki je pri založbi Les Éditions du CERF pod naslovom *Qu'est-ce que le cinéma?* izhajala v letih 1958–62 (štirje zvezki).