

# André Bazin: Kaj je film?

Zdenko Vrdlovec

Kaj je film? Tako je bilo mogoče spise o filmu, zbrane v knjigi, nasloviti pred več kot pol stoletja in še tedaj si moral biti neke vrste Sokrat. Ali pa André Bazin, ena prvih, vsekakor pa največjih inkarnacij cinefilije. Prav kakor se je s Sokratom filozofija rodila iz ljubezni do modrosti, se je z Bazinom filmska kritika in teorija rodila iz ljubezni do filma. Sicer kratka – André Bazin je živel le 40 let (1918–1958) – zato pa toliko bolj intenzivna. V slabih 15 letih, v obdobju 1943–58, je Bazin napisal 1370 tekstov (tisti o Charlesu Chaplinu, Jeanu Renoirju in Orsonu Wellesu so posthumno izšli v knjižni obliki), za knjigo *Qu'est-ce que le cinéma?* pa je sam izbral 65 esejističnih in kritičnih spisov, ki so pri pariški založbi Cerf izšli v štirih zvezkih: I. *Ontologie et langage* (1958), II. *Le Cinéma et les autres arts* (1959), III. *Cinéma et sociologie* (1961), IV. *Une Esthétique de la réalité: le néoréalisme* (1962). V slovenščini je nekaj Bazinovih spisov izšlo v reviji *Ekran* v 60. letih (»Prepovedana montaža«, 1963, št. 4; »Ontologija fotografske slike« in »Avtorska politika«, 1963, št. 12; »O filmski kritiki«, 1964, št. 19–20; »Western, ameriški film par excellence«, 1966, št. 39–40), šele letos pa smo v dobrem prevodu Katje Kraigher, Uroša Zormana in Jasmine Žgank dobili Bazinovo knjigo *Kaj je film?*, že pol stoletja eno temeljnih del filmske literature; knjiga je izšla pri Društvu za širjenje filmske kulture KINO! (Ljubljana, 2010). *Kaj je film?* ne obsega prav vseh spisov, ki so v *Qu'est-ce que le cinéma?* izšli v štirih zvezkih, res pa je, da so »v njej še vedno zastopana vsa štiri polja Bazinovega raziskovanja«, kot v spremni besedi piše Nil Baskar.

Bazinova glavna strast je bilo pisanje (leta 1951 je z Lo Ducajem in Doniol-Valcrozom soustanovil revijo *Cahiers du cinéma*, kjer so zoreli bodoči avtorji francoskega novega vala, med njimi mladi François Truffaut, ki je imel Bazina za svojega duhovnega očeta), toda ljubezen do filma je s pravo pedagoško vneto razširjal tudi v kinoklubih, tovarniških krožkih in celo v cerkvah. Serge Daney, nedvomno najboljši Bazinov naslednik v francoski filmski misli, je zelo dobro zadel to njegovo pedagoško aktivnost: Bazin je verjel, pravi, da bo s tem, ko bo dosegel, da bo občinstvo vzljubilo dobre filme, izboljšal tudi občinstvo, ki bo tako samo od sebe zahtevalo boljše filme.

Danes verjetno noben filmski kritik ne verjame več, da lahko vpliva na občinstvo, kaj šele na njegov okus, pa tudi akademski teoretiki se ne sprašujejo več, »kaj je film?« (čeprav na veliko obravnavajo Bazinove spise iz rubrike »ontologija in govorica«). Zastaviti takšno vprašanje je pomenilo, da že poznaš ali vsaj da poskušaš najti odgovor. Namreč odgovor na to, kaj je bistvo filma. In André Bazin ga je našel: bistvo filma se je po njegovem izpolnilo v realizmu. Ali točneje, v prav posebnem pojmovanju realizma (tudi realizmov je namreč toliko, kolikor je njegovih konceptov).



Že pri samem Bazinu bi lahko našli vsaj dva pojma filmskega realizma. Prvi pojem je oblikovan v njegovih zgodnjih esejih, ki govorita o filmu kot takemu, torej v *Ontologiji fotografske podobe* (1945) in *Mitu totalnega filma* (1946). V *Ontologiji* sta fotografija in film predstavljeni kot »odkritji, ki dokončno in v samem bistvu zadovoljujeta hrepenenje po realizmu«, realizem pa je izenačen s podobnostjo podobe njenemu predmetu. Toda s podobnostjo, ki je »prvič v zgodovini realizma«

ANDRÉ BAZIN



dosežena »brez človekovega ustvarjalnega posega«, kot velja za figurativno slikarstvo, saj je oblikovana mehansko, s fotografsko napravo. Ta ustvarja takšno podobo, ki »zahteva, da ji verjamemo«, oziroma smo celo »prisiljeni verjeti v obstoj reprezentiranega objekta«. V *Ontologiji fotografske podobe* je torej Bazin zagovarjal pojem indeksikalnosti fotografije, kot bi fotografski »prenos realnosti objekta na njegovo reprodukcijo« imenovali peirceovski semiotiki, čeprav se je to njegovo pojmovanje verjetno bolj navdihovalo pri mitu *vera icona* (odtis Kristusovega obraza na platnu), kot kaže tudi njegova opomba pod črto, v kateri je torinski prt neke vrste prototip fotografije. In kakor je fotografija »prstni odtis« objekta, se film Bazinu kaže kot »dovršitev fotografske objektivnosti v dimenziji časa«: podoba stvari je »prvič tudi podoba njihovega trajanja«.

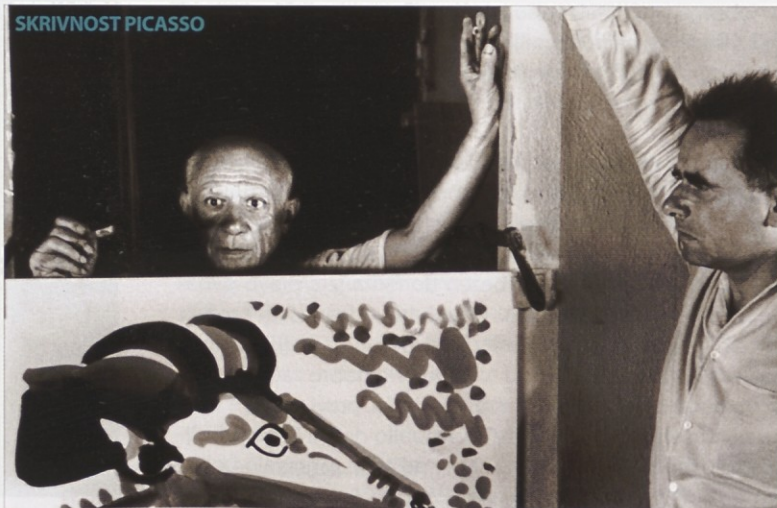
A že v *Mitu totalnega filma*, ki sicer nadaljuje z idejo filmskega realizma, je ta »ontologija« realistične filmske estetike omajana s trditvijo, da film prav nič ne dolguje znanstvenemu duhu oziroma tehnologiji (v prejšnjem spisu je prav ta zagotavljala »objektivizem« fotografske podobe), ker je film »idealističen pojav«, ki da je že povsem izgotovljen obstajal na platonskem nebu oziroma v človekovi glavi, in sicer kot »mit integralnega realizma« oziroma »poustvaritve sveta v njegovi lastni podobi«.

Te Bazinove »ontološke« in mitološke utemeljitve filmskega realizma je poznejša filmska teorija (zlasti metzovska semiologija in cahiersovska materialistična kritika) tudi najbolj problematizirala, zato pa sta povsem drugačno, veliko vplivnejšo kariero imela dva druga Bazinova spisa, *Razvoj filmske govornice* (1952) in *Montaža prepovedana* (1953). Tukaj je ontologijo izpodrinil pojem filmske govornice, se pravi oblikovnih načel in postopkov, kakor so se artikulirali v zgodovini filma.

Filmski realizem torej ni več toliko lastnost filmske podobe kot take, marveč je postal stvar forme, stila in čisto konkretnih režijskih postopkov in tehnik snemanja. V *Razvoju filmske govornice* je Bazin iznašel slavno (in še danes razširjeno) distinkcijo med »režiserji, ki verujejo v podobo, in režiserji, ki verujejo v realnost«. S podobo Bazin misli »vse, kar določeni stvari doda njena reprezentacija na platnu«, to pa je lahko tako način snemanja in osvetlitve kot zasnova mizanscene in metoda montaže, se pravi vse, kar spada v domeno stila in filmske forme. Toda tudi filmsko »verjetje v realnost« je pravzaprav stvar forme oziroma globine polja, s katero je, kot trdi Bazin, »struktura podoba bolj realistična, ne glede na njeno vsebino«.

V spisu *Montaža prepovedana* je Bazin iznašel formulo, ki ne velja zgolj za filmski realizem (zanj pravzaprav še najmanj), saj zadeva filmsko fikcijo kot tako. Glasi se namreč: »Za estetsko polnost dela je nujno, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni.« V tem spisu je formulirano tudi pravilo »preprevedi« montaže, ki sicer zveni estetsko utemeljeno (»ko bistvo nekega dogodka sloni na hkratni navzočnosti več dejavnikov dogajanja, je montaža prepovedana«), če pa upoštevamo še Bazinovo ilustracijo tega pravila s primerom kadra, ki »v istem splošnem planu pokaže starše, otroka in zver« (ta zver pa ogroža otroka), lahko dobimo prav osupljivo implikacijo bazinovske estetike enotnosti dramskega prostora: ta enotnost

SKRIVNOST PICASSO





je namreč dramatično in realistično najbolj prepričljiva, kadar vsebuje realno nevarnost (tako je vprašanje, če ni najbolj bazinovski režiser ne kakšen francoski novovalovec, ampak Werner Herzog, vsaj na snemanju *Aguirra* [1972] ali *Fitzcarralda* [1982]).

V izvrstni monografiji o Bazinu je Andrew Dudley (*André Bazin*, New York, 1978) naštel tudi nekatere filozofske vire, ki bi lahko vplivali na Bazinovo pojmovanje filmskega realizma. Kolikor bazinovska realistična estetika s pojmi kot »verjetje v realnost«, spoštovanje realnosti in ohranjanje njene »dumnosti« meri tudi (če ne predvsem) na cineastovo etično držo – in Serge Daney, denimo, je bil o tem trdno prepričan, saj je prav s svojo tezo »film ni stvar kvalitete, temveč etike« afirmiral svojo zvestobo Bazinu – bi v tem nemara lahko prepoznali vpliv personalizma Emmanuel Mouniera, tudi ustanovitelja revije *Esprit*, v kateri je Bazin objavil vrsto tekstov. Toda najbolj spoštovani francoski filozof je bil tedaj Henri Bergson in Bazinovo zagovarjanje dolgega kadra (*plan-séquence*) kot časovno-prostorske enotnosti prizora nasproti montažnemu »razkosanju« bi res lahko kaj dolgovalo Bergsonovemu konceptu trajanja, *durée* (sicer pa je Bazin Clouzotovo *Skrivnost Picasso* [Le mystère Picasso, 1956] imenoval »bergsonovski film«). Zelo verjetno pa je Bazin prebral tudi Sartrov spis »L'art cinématographique« (1931), kjer je bodoči eksistencialist navdušen nad filmom zaradi njegove »nedolžnosti, neposrednosti in humanističnega potenciala«, še bolj pa zato, ker »je med vsemi umetnostmi najbližje resničnemu življenju« (če je Sartre to filmsko bližino resničnemu življenju odkril že leta 1931, je Bazin toliko lažje v italijanskem neorealizmu odkril vrhunec filmske umetnosti).

In v *Kaj je film?* je nekaj najlepših tekstov napisanih prav o neorealizmu oziroma o De Sicovih, Fellinijevih, Rossellinijevih in Viscontijevih filmih (kajti »neorealizem sam po sebi ne obstaja, obstajajo samo neorealistični režiserji, pa naj so materialisti, kristjani, komunisti ali kar hočete«). De Sicovi *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948), Fellinijeva *Kabirija* (Le notti di Cabiria, 1957), Rossellinijev *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945), Viscontijeva *Zemlja drhti* (La terra trema, 1948), to so zelo različni filmi, ki pa jih odlikujejo prav tako različni pristopi k »realizmu«, odvisni od posameznih režiserjev (Bazin še ne

reče avtorjev), čeprav lahko v posameznih primerih realizem pomeni tudi »izginotje same režije«. Že v spisu *William Wyler, janzenist režije* (1948) je Bazin odkril, da »nimamo le enega, pač pa več realizmov«, saj gre pri filmu »izključno za določeno reprezentacijo realnosti«. Vprašanje filmskega realizma je tako postalo vprašanje stila in v spisu *Filmski realizem in italijanska šola osvoboditve* (1949) je že izrecno rečeno, da lahko filmske stile razvrstimo glede na njihov »pribitek realnosti«. A to še ne pomeni, da se je Bazin odpovedal svoji »ontološki« konceptiji realizma: zanj je filmski realizem hkrati s tem, da je stilistično raznolik, tudi še vedno ontološki, in sicer »v tem smislu, da podoba realnosti, ki nam jo poda, ostaja celovita – na enak način, če uporabim prisposodbo, kot črno-bela fotografija ni podoba razstavljenе realnosti, ki bi bila znova sestavljena 'brez barv, temveč je resnični odtis realnosti, neke vrste svetlobni odlitek« (V bran Rosselliniju, 1952).

Obenem pa v *Kaj je film?* ne gre le za probleme realizma ali vsaj ne na tako načelni ravni kot v doslej omenjenih spisih. V članku o Bressonovem *Dnevniku vaškega župnika* (Journal d'un curé de campagne, 1951) vidi Bazin »zmagoslavje filmskega realizma« v tem, da je »Bresson prispel do točke, kjer lahko podoba največ pove tako, da izgine«, v imenitnem spisu o Tatijevem *Gospodu Hulotu na počitnicah* (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953) pa je Bazin že veliko pred Deleuzom odkril »podobo-čas«, ne le v liku Hulota, ki »živi fluidnost časa«, marveč v sami zasnovi filma (»Nedvomno čas nikoli ni bil v tolikšni meri glavna snov, skoraj sam predmet filma«). Michela Chiona je v tem spisu navdušila Bazinova analiza Tatijeve rabe zvoka, podobno kot je Bazinova opazka o sredobežnosti prostora filmskega platna (v *Gledališče in film II.*) spodbudila Burchove in Bonitzerjeve koncepte o »ne-celosti« filmske podobe, razdeljene na vidni prostor in prostor zunaj kadra (*hors-champ*). André Bazin ni vzpostavil tako trdnega sistema filmskega realizma kot Siegfried Kracauer (*Theory of Film*, 1960), a je vseeno – čeprav včasih le s svojimi opazkami – navdihoval filmsko teorijo; a prav tako bi lahko navdihoval filmsko kritiko, ki ji je s svojo pronicljivostjo in estetsko senzibilnostjo postavil visoke standarde. Danes, ko z digitalnim izginja »ontološki realizem« filmske podobe (brez tega realističnega temelja filmske iluzije pa podobe postanejo navaden *trompe-l'oeil*, je prepričan Alain Bergala) in ko izginja tudi njegov privilegirani kraj, sam kino, je seveda težko »biti bazinovec«: razen morda kot »trčeni angel« (kot je Bazin opisal gospoda Hulota), ki išče filmske sledi.

