

## GLOBINA POLJA

Pojem globina polja je neločljivo povezan s imenom Andréja Bazina, utemeljitelja moderne filmske misli, kritika in teoretika, čigar predpostavke in lucidna opažanja o problemih filma še danes predstavljajo stimulatívno in provokativno izhodišče sodobnim razpravljanjem o filmu. Tako kot mnogih vprašanj »filmske govornice«, se je Bazin tudi globine polja loteval v širšem kontekstu svojih razmišljanj o realistični estetiki kot »dialektičnem napredovanju v zgodovini filmske govornice«, o napredovanju, ki se je v praksi preverjalo in potrjevalo v italijanskem neorealizmu. Predstavniki neorealističnega gibanja pomenijo najnaprednejšo usmeritev, na neki način »ideal« druge faze v razvoju filma, ki je z uveljavljanjem realističnih kodov reprezentacije preseгла »varanje« v sliki nemškega ekspresionističnega filma ter »varanje« v povezovanju slik, ki jih je Eisenstein s konceptoma »montaže atrakcij« in »intelektualne montaže« neizbrisno vpisal kot prepoznavni znak sovjetskega revolucionarnega filma. Prvo obdobje v razvoju filmskega jezika so označevali režiserji, ki so »verjeli v sliko« – kot pravi Bazin – v njeno plastiko in neomejene možnosti njenih montažnih vezi, drugo fazo pa za Bazina predstavljajo režiserji, ki »verjamejo v realnost«, v filmsko sliko kot dvojnika realnosti. In če je bila montaža v prvem obdobju vse, tisti izpostavljeni in temeljni filmski postopek, s katerim je bilo mogoče »manipulirati« realnost in filmski sliki »obesiti« oziroma pridati pomene, ki so bili realnosti tuji, potem je drugo obdobje svojo realistično estetiko preventivno gradilo na »prepovedi montaže« in vseh ostalih konstrukcijskih postopkov; kot da bi šele ničelna stopnja filmske pisave prav omogočila neomadeževano pronicanje kompleksnih pomenov realnosti v filmsko sliko. Prehod od prve faze k drugi, ta kvalitativna sprememba je bila možna šele konec tridesetih let, ko je zvočni film v Franciji, še posebej pa v Hollywoodu, prerastel neko mladostniško labilnost in neizdiferenciranost, ki se je najbolj očitno kazala v fragmentiranju profilmškega materiala s formalnotehničnimi postopki. Izrazit napredek »filmske govornice« je bil dosežen takrat, ko je film, kot pravi Bazin, dosegel neko vrsto klasične popolnosti.

K doseganju te dovršenosti pa so ob zrelosti dramskih oblik, ki so reprezentacijski konstruktivizem nadomestile z »nevidnimi« režijskimi prijemi, prispevale tudi tehnične izboljšave. Na osnovi izpopolnjene filmske tehnike so bili dani pogoji, ki so omogočili hitrejšo spremembo v stilu režije, formirana je bila »materialna« baza, ki je sama po sebi narekovala spremembe v metodah organiziranja in strukturiranja filmskega teksta. Tem spremembam je mogoče postaviti skupni imenovalec v težnji, da se čimbolj podredijo geografiji in smernicam dogajanja oziroma, »da vrednosti ne iščejo več v tem, kar slika dodaja realnosti, marveč v tem, kar slika v njej odkriva.«<sup>1</sup> »Pravi« režijski stil kot uresničevanje bistva filmskega medija, ki naj s svojo sposobnostjo »popolne« reprodukcije realnosti zajame vso njeno dvoumnost, kompleksnost, ambivalentnost in celo »še več«, je sicer pogojen s tehničnimi dopolnitvami, vendar pa je njegov prispevek k evoluciji filmske govornice usodneje zavezan nekemu globljemu hotenju, skorajda nekemu metafizičnemu principu. To hotenje, vizionarstvo, to idejno ozadje, globoko zavest o naravi medija in njegovem privilegiranem »humanističnem« poslanstvu, so izražali že nekateri režiserji iz obdobja nemega filma, med drugim pa je tudi očitno prisotno v zvočnih filmih Jeana Renoira iz tridesetih let. Toda »zgodovinski« preobrat v tem pogledu pomeni film Orsona Wellesa *Državljan Kane*. Omenjena sprememba v režijskem stilu, ki ga je Bazin v eseju o Williamu Wylerju izzivalno imenoval »stil brez stila«,<sup>2</sup> je bila možna le kot posledica učinkovitega izkoristka tehničnih izboljšav. Čeprav je Bazin kot prerok »integralnega« filmskega realizma odločno zatrjeval, da je tehnična stran tudi tako tehničnega medija, kot je film, vedno le



v senci prvobitnejših gibanj evolucije filmske govornice, pa je pri opredeljevanju in utemeljevanju predhodnikov neorealistične estetike v precejšnji meri upošteval prav tehnične pogoje. Eno izmed substancialnih gibal razvoja filma je mit o totalnem filmu, o filmski sliki kot ogledalni podobi realnosti, kjer pa je zrcalni učinek tako »produktiven«, da na videz ne obstajajo več razlike med filmsko sliko in realnostjo, celo še več, ogledalo je uspelo tako učinkovito skriti svojo materialno-tehnično pogojenost, da je s to prevaro zaseglo samo eksistencialno »bistvo« realnosti.

Bazin je v že omenjenem eseju Razvoj filmske govornice zapisal, da so bile konec tridesetih let skoraj v celoti odstranjene vse tehnične ovire, ki so v preteklosti zavirale napredovanje filma v smeri estetike »ontološkega realizma«, to je estetike, ki naj prikaže vso realnost in nič drugega kot realnost. Evolucijska nit filmske zgodovine je tako pogojena z »višjim«, estetsko-psihološkim načelom, z mitično človeško težnjo, da bi zavladal nad časom in s tem premagal smrt. In če te fikcije človek ne more realizirati v realnosti, pa to težnjo človeške realnosti skuša uresničiti v filmski fikciji, in sicer v fikciji kot »totalnem« filmu, ki naj bi celo do te mere zameglil svoj pogojni status in le »učinke realnosti«, da bi od filma kot iluzionističnega medija nič več ne ostalo. Vendar pa to »višje« načelo, h kateremu stremlje film in ga želi v najbolj čisti obliki udejaniti s pomočjo svojih izraznih sredstev, ne more pronikniti skozi materialnost filma, če leta ne prevara same sebe, in to tako, da mehanizme, ki proizvajajo igro svetlobe in sence, popolnoma skriva v sami tej igri. Uspešno prikrivanje filmskega proizvodnega mehanizma v imenu njegovega produkta – pri Bazinu »vtisa realnosti«, kot rezultata zmožnosti filma, da reproducira gibanje ter da na osnovi renesančnih perspektivnih kodov in specifične tehnične operacije, potrebne za doseganje globine polja, ustvari pogoje za percepcijo globine oziroma iluzije homogenega in kontinuiranega prostora – omogoča prav ustrezna in učinkovita uporaba tehničnih izboljšav. Ta »slovarska« definicija pojma »vtisa realnosti«, ki ga André Bazin v svojih bolj esejističnih kot pa »strogo« teoretičnih spisih nikoli ni podal v smislu zbirne in dokončne eksplikacije ter so se ga bolj sistematično lotevali francoski filmologi in kasneje zgodnji, fenomenološko-semiološki Christian Metz, želi le nakazati, da je tudi globina polja, navidez zgolj posledica nekega tehničnega procesa, v resnici mnogo bolj zapletena v estetsko in ideološko problematiko filma. In če se držimo nekaterih Bazinovih temeljnih postavk, podanih sicer v skrajšani in citatski obliki, nam le-te zgovorno dokazujejo, da je utemeljitelj moderne filmske misli svojo estetiko med drugim gradil prav na pojmu globina polja. Globina polja je namreč potencirano povečevala »vtis realnosti«, ki je temeljna »norma« bazinovske estetike in ki ustreza »naravni vokaciji« filma. »Vtis realnosti« prevaja tudi koncept presojne, transparentne slike, ki jo na najbolj plastičen način potrjuje prav italijanski neorealizem, ki ga Bazin opisuje kot najbolj napredno smer v zgodovini filma. Neorealizem brez zadržkov do medijskih pregrad skoraj fetišistično verjame v filmsko sliko kot analogon stvarnosti, verjame celo, da je s filmom mogoče ne le mehanično reproducirati stvarnost, ampak v njenem dvojniku odkriti skrito »bistvo« realnosti. To Bazinovo »filozofijo« filma je v začetku sedemdesetih let ostro kritizirala althusserjansko usmerjena marksistična filmska misel v Franciji, ki jo je prepoznala kot izrazito nematerialistično obliko razpravljanja o teoretsko-zgodovinski problematiki filmskega fenomena. Jean-Louis Comolli je v svojih znamenitih spisih s skupnim nadnaslovom *Tehnika in ideologija*<sup>3</sup> označil Andréja Bazina za predstavnika empirističnega idealizma.

Zaenkrat ostanimo še pri Bazinu. Kar zadeva tehnične spremembe, ki so bile potrebne za oblikovanje globine polja, postavlja na najbolj vidno mesto izboljšave v pogledu večje občutljivosti filmskega traku, ki jo je prinesla pankromatska emulzija, ter uporabo specifičnih objektivov z značilno kratko žariščno razdaljo. S pankromatskim filmskim trakom je bilo mogoče tudi v studijih, kjer je v Hollywoodu potekalo največ snemanj, doseči večjo jasnost slike oziroma skorajda popolnoma jasno sliko tudi v prostorsko bolj oddaljenih planih. Na ta način se je ponudila priložnost, da se v režijskem in pomenskem smislu v večji meri izkoristi dogajanje v globini prostora, v področjih, ki se jih je do takrat filmska slika izogibala, ali bolje, tudi če je že vključevala dogajanje v ozadju, ga v pogledu dramske intenzivnosti in narativne funkcionalnosti ni obravnavala enakovredno s privilegiranim statusom »zgodbe« v bližnjih planih. Prostor v globini, ki so ga snemanja v eksterierih plastično definirala tudi pred uporabo pankromatskega traku, so režiserji izkoriščali večinoma v ilustrativne namene oziroma v »strogem« ambientalno-scenografskem smislu. S poudarjanjem dogajanja v globini slike, z »dramatiziranjem« celotne mizanscene od velikih pa bo bolj oddaljenih planov v enem samem kadru, torej z režijo v »globino« in ne le več na frontalni rampi je doslej zanemarjeno »ozadje« filmske slike dobilo naenkrat izredno pomembno vlogo. Če parafraziramo Bazina, je filmska slika s pomenskim zajetjem prostora in dogajanja v ozadju dobila tisto »globino«, v dobesednem in metaforičnem pomenu besede, ki je pravzaprav ontološka substanca filmskega medija. Z vstopom ozadja na najbolj izpostavljeno in ključno mesto realistične estetike pa je »moderna« koncepcija globine polja postila v ozadje t. i. klasično metodo *découpage*, klasičnega sistema delitve na kadre v snemalniknjigi. Narativno-reprezentativni filmi tridesetih let in tudi kasneje, predvsem pa hollywoodska žanrska proizvodnja (vsekakor ne v pejorativnem pomenu te besede) se je skorajda vzorčno držala delitve posameznega filma na okrog 600 kadrov, od katerih je precejšen del pripadal dialoškem postopku kader/proti-kader. Prehod od nemega k zvočnemu filmu je vnesel številne preobrate, med katerimi je po Bazinovih besedah najbolj pomemben tisti, ki je vplival na vračanje montaže k realizmu. Zvočna slika je namreč omejila modeliranje, ki se jih je v neomejenih variantah posluževal nemi film, saj se je že sam »realizem« zvoka zoperstavljal stilizacijam in sliki in manipulacijam s sliko.



Nemi film — »ekspresionističen«, kar zadeva plastike slike, in »simboličen«, kar zadeva odnose med slikami — je tako v tridesetih letih zamenjala oblika zvočnega filma, ki jo je Bazin pogojno imenoval »analitična« oziroma »dramatična«. Vendar pa je estetika tega zgodnjega zvočnega filma še vedno temeljila na montaži, pa čeprav se je ta iz eksplicitnega instrumentna za proizvajanje pomenov prelevila v implicitno sredstvo za šivanje zvočnih filmskih slik. Klasičen *découpage*, ki so ga narekemale silnice zgodbe, pripovedna logika v žanrskih filmih, je namreč razsul in razsekal filmsko sceno na kadre, na časovno-prostorske enote, ki jih je bilo treba čim bolj neopazno povezati, da ne bi med njimi zevale praznine, ki bi porušile realističnost reprezentacijskih kodov in s tem tudi aristotelovsko verjetnost filmske zgodbe. Toda fragmentarnost »klasične« filmske scene, njena razdrobljenost na številne segmente, ki so izpostavljali predvsem dogajanje v prvem planu kadra, pa je bila takšne vrste, da je omogočala ponovno sestavitev razdrobljene filmske scene s pomočjo montažne tehnike, in to tako, da je bila oblikovana skorajda popolna iluzija kontinuitete in homogenosti. Klasičen realističen film je transparentnost filmske slike dosegal s funkcionalno uporabo nevidnega spoja, ki ga je zagotavljalo pridrževanje številnih gramatikalnih pravil, med drugim tudi takšne montaže, ki je pri spanju dveh kadrov ohranjala med njima razliko 30 ali pa 180 stopinj glede na os snemanja.

Sovjetski revolucionarni film je — prvenstveno z Eisensteinom — svojo poetiko gradil na montaži, ki jo je izpostavil kot temeljno oblikovno sredstvo in ki je »samoumevno« izenačevanje filmske slike z realnostjo izigralo v imenu ikonične filmske realnosti, nabite s sposobnostjo revolucionarnega ideološkega delovanja. In čeprav nas pojem montaža napotuje predvsem k sovjetskemu nememu filmu, pa je montaža kot privilegiran filmski oblikovni postopek »bistvo« ne samo »klasičnega« hollywoodskega filma, ampak tudi modernega filma z neorealizmom na čelu, kjer nastopi njena temeljita preobrazba, ki jo Bazin formulira kot »prepoved montaže«. Morda lahko nakažemo razliko med eisensteinovsko montažo in montažo v žanrski produkciji z uporabo dvojice poezija in proza. V poeziji, vsaj moderni, so besede med seboj povezane po načelu spora, trčenja, tako formalnega kot tudi pomenskega, v prozi pa jih v tem pogledu družijo sprava in sovpadanje, ki jih skuša v imenu povedanega, največkrat »zgodbe«, zlepiti v homogen in enovit »volumen«. V tej priložnostni primerjavi med literaturo in filmom še zdaleč nočemo izenačevati besede in kadra, v kar je nekoč zaneslo zagovornike filmskega »jezika«, ampak hočemo nakazati nekatere podobnosti le v metaforičnem smislu: tako najbrž povsem drži, da pripada sovjetski nemi film poeziji, ameriški žanrski film pa prozi. In prozi pripada ne le zato, ker nam nekaj pripoveduje, ker prikazuje stanja, dogajanja in akcije, ki se iztekajo v neko »zgodbo«, marveč tudi zato, ker ni narativizirano samo predstavljeno, ampak celoten sistem predstavljanja. Najbolj odločilno pa prav gotovo montaža, ki ima nalogo, da razpoke, prazna mesta, špranje v povezovanju posameznih slik zaceli in zamaskira tako, da ostanejo nemoteče, neopazne in nevidne. To bi bila t. i. »presojna« montaža, ki s svojo navidezno odsotnostjo omogoča vseprisotnost narativizacije.

Vendar pa je delo montaže, tako v primeru eisensteinovske poetike, kjer se afirmira v svoji »božanski« vseomogočnosti, kakor tudi v primeru klasičnega realističnega hollywoodskega filma, kjer se vzpostavi kot nevtralni nosilec transparentne filmske ideologije (realizma, ki pa ni samo ideologija filmske govornice, ampak — kot je radikalno zapisala levičarska francoska filmska kritika sedemdesetih let — tudi ideologije meščanskega razreda, ki »skuša dopovedati ameriškim masam, ki jih izkoriščajo kapitalisti, da je vsakdo še vedno gospodar svojega govora in svoje usode«) — to delo montaže je možno le zato, ker ga dopušča narava filmske slike. Rudolf Arnheim je zapisal — in tudi današnji teoretiki filmov se pridružujejo te postavke — da »filmska slika ni niti dvo- niti trodimenzionalna, marveč se nahaja nekje na sredi med tema dvema skrajnostima«. Vendar pa Arnheim v tej vmesnosti filmske slike ni videl pomanjkljivosti filma, ampak orožje za umetniško artikulacijo. Na začetku filma, v času, ko je s svojo sposobnostjo reprodukcije »življenja« magično deloval s polno močjo, so bile njegove nepopolnosti spregledane in zanemarjene, kot pravi Arnheim »sprejemale so se kot nujno zlo«, da bi se kasneje k tem deformacijam pristopalo namerno in da bi se jih izkoristilo v umetniške namene. V tem pogledu se Rudolf Arnheim, ki je svoje temeljne spise o filmu napisal v tridesetih letih in jih objavil v knjigi *Film kot umetnost* ter velja za največjega zagovornika in najvidnejšega predstavnika estetike nemega filma, ter André Bazin, ki je svoje eseje o filmu objavil skorajda dvajset let kasneje in mu je dodeljeno ugledno mesto utemeljitelja moderne filmske teorije, naslanjajoče se na prakso neorealizma, v marsičem in izrazito razlikujeta. Če je Arnheim v »deformacijah« filmske slike, kar zadeva reprodukcijo realnosti, v »tehnični« nepopolnosti filmske slike — omejujejo okvir, ni popolnoma trodimenzionalna, je črno-bela, ... — prepoznava možnosti za oblikovanje profilirane umetniške govornice, pa je Bazin v tehničnih pomanjkljivostih videl zaviralne dejavnike za »dialektično napredovanje v zgodovini filmske govornice«. Za napredovanje, ki je bilo podrejeno nekemu višjemu, »metafizičnemu« principu, imenovanemu »esenca« filma.

K Arnheimovi »vmesnosti« filmske slike, k njeni niti dvo- niti trodimenzionalnosti, se vrača Stephen Heath v spisu »Narativni prostor«, kjer izpeljuje, da prav omenjena narava filmske slike omogoča, da film istočasno učinkuje kot aktualno dogajanje in kot slika. Ta učinek na račun »vmesnosti« filmske slike je pravzaprav drugo ime za »vtis realnosti«. V kolikor bi bila filmska slika popolni dvojni realnosti, potem bi bila tudi montaža, »vidna« ali pa »nevidna«, najverjetneje nemogoča, saj bi se prostorski vtis filmske slike kot »realnosti« zoperstavljal razkosavanju, razsekavanju, fragmentiranju profilmškega materiala. In tako je prav »slikarskost« filma tista instanca, ki dovoljuje, da se, recimo v primeru »analitičnega« oziroma »dramatičnega« filma, profilmsko dogajanje najprej razdrobi na kose, da bi se kasneje posamezni kadri s skrito montažo neopazno spojili v tekoče sekvence in končno v film kot kontinuiran in homogen volumen. Ta »slikarskost« filma je namreč tista dimenzija, ki omogoča montažo tudi v izrazito »bazinovskih« filmih, v filmih, ki gradijo svojo estetiko na globini polja in kadru-sekvenci. Kajti tudi filmske slike s perfektno globinsko ostrino in kompleksnim mizanscenskim dogajanjem tudi v globini polja ohranjajo tisto arbitrarnost v odnosu do



»zakonov« realnosti, ki jim omogoča, da se »poljubno« (sicer v skladu z določenim režijskim, stilnim oziroma estetskim konceptom) vežejo v neko artificialno, fiktivno realnost, pa čeprav so posamezni kadri, formulirani na način, ki skuša čim bolj zamaskirati njihovo prostorsko in časovno omejenost: kar zadeva tipologijo velikosti so posneti večinoma v srednje bližinskih planih, torej z zornega kota, ki najbolj odgovarja »običajni« človeški točki gledanja, kar pa zadeva perspektivo linearnega povezovanja skušajo čim več »montažnih« vezi opraviti znotraj enega kadra samega ter kader na ta način podaljšati v kader-sekvenco. Ekstrem v smeri minimaliziranja »slikarskosti« filma bi pomenil uresničitev »mita o totalnem filmu«, vendar hkrati s tem tudi najavo konca filma, torej paradoks, ki leži v srži Bazinovega koncepta filma in ki se ga je tudi sam dobro zavedal, saj je o svojem »ideal«, če ga parafriziramo, zapisal, da je to film brez igralcev, brez zgodbe, brez režije, končno perfektna estetska iluzija realnosti – in tako tudi film brez filma.

Za eisensteinovski film je značilno, kot ugotavlja Pascal Bonitzer<sup>6</sup>, da zaposluje gledalčevo »intelektualno« oko, saj se le ta mora odzvati montažni strukturiranosti filma in razbirati pomene, ki so proizvedeni na podlagi trčenja med dvema in več znaki (kadri). Kakšno »intelektualno« delo mora opravljati gledalec pri gledanju Eisensteinovih filmov, nam morda najbolj plastično predstavi sama Eisensteinova delovna metoda, ki je v eni izmed variant, morda najbolj razvpiti, montažne postopke opredelila takole: »Stvar je v tem, da povezovanje, recimo raje, sestavljanje dveh najpreprostejših hieroglifov ne pomeni njihove vsote, marveč njihov produkt, se pravi, količino drugačne dimenzije in drugačne stopnje; če vsak posamezni hieroglif ustreza nekemu predmetu, dejstvu, pa združevanje hieroglifov ustreza nekemu pojmu. S povezovanjem dveh »upodobljenih« stvari se doseže zapis nečesa, kar se grafično ne da predstaviti. Na primer: upodobitev vode in očesa označuje – »jokati«, pes in usta – »lajati«, upodobitev ušesa ob risbi vrat – »poslušati«, usta in otrok – »kričati«, usta in ptica – »peti«, nož in srce – »žalost« itd. Saj to je vendar – montaža!<sup>7</sup>

Naloga gledalca je tako, da s svojim »intelektualnim« očesom sledi »napotkom«, ki jih s svojimi prelomi in asociacijami ponuja montaža, ter skuša zajeti celo temeljni pomen filma kot »super« proizvod celotnega volumna filmskih slik.

V že omenjenem spisu pa Bonitzer ugotavlja, da ameriški, prvenstveno žanrski filmi, med katerimi na privilegirano mesto postavlja Hitchcockove, zaposlujejo gledalčevo »fizično« oko. Njegov pogled pa je s pomočjo narativizirane montaže ujet in zašit v množico, poenostavljeno rečeno, »objektivnih« (pripovedovalec, kamera, režiser) in »subjektivnih« pogledov (osebe, liki), torej v mrežo, kjer skorajda ni mesta, še manj pa časa, da bi si gledalec izbral kakšen »svoj« pogled. Njegov pogled je skoraj »avtomatično« vedno pogled drugega, pogled oseb, prvenstveno pa kamere kot režiserja, ki opravlja funkcijo centralnega in vseobvladujočega »distributerja«. Gledalčev pogled je namreč s pomočjo »nevidne« montaže tako zašit v narativizirane poglede, da je njegovo gledanje filma zreducirano skoraj le na »opravljanje« fiziološke funkcije, le na delovanje »fizičnega« očesa. To gledalčevo mesto, polje delovanja je v Hitchcockovih filmih na nek metaforičen način poudarjeno še z raznimi pomagali, kot so npr. naočniki, daljnogledi in teleobjektivi, ki naj omogočijo glavnim osebam in s tem tudi gledalcu, da bi bolje, natančneje in jasneje videli. Da bi v »pravem trenutku« prepoznali določene nenavadne in čudne pojavne znake navedez povsem običajnega dogajanja oziroma opazili komajda opazne (zaradi velikosti ali pa razdalje) »kompromitirajoče« predmete, torej da bi videli tisto, kar je ključnega pomena za nadaljnje odvijanje zgodbe. S temi postopki ameriški žanrski filmi, še najbolj pa Hitchcockove mojstrovine, suspenzu v zgodbi in akciji, dodajajo še suspenz, ki je zaobsežen v samem procesu gledanja. Prav zato gledanje ameriških filmov ni le pasivno funkcioniranje čutila za vid, »fizičnega« očesa, ampak je to gledanje pravzaprav drama videnja oziroma pričakovanje drame vizije. To dramo uprizarja in vodi vsepovsod prisotna in zaradi mobilnosti skoraj »nematerialna« kamera, kamera kot pogled režiserja, ki se je tako uspešno skrival v transparentnost narativizirane filmske slike, da se nudi gledalcu kot njegov pogled. V teh operacijah tiči precejšen del hollywoodske spretnosti, ki postavi gledalca kot »totalnega« voyeurja, ogledujočega si filmsko sceno z vseh mogočih strani, da bi dosegel »idealno« sliko dogodka in sestavil zgodbo filma v zaključen »volumen«. V neopazno zamenjavo mest med gledalcem in režiserjem je vpisan voyeuristični užitek, ki pa je hkrati razcepljen oziroma podvojen z gledalčevo vednostjo o tem, da je v »kinu«.

In če se še nekoliko zadržimo pri »očesih«, se nam ponuja misel, da bi morda gledalčevo oko, ki ga zaposluje »moderne« film in najbolj izrazito prav italijanski neorealizem – kolikor lahko sklepamo na osnovi Bazinovih estetskih eksplikacij – imenovali »spiritualno« oko. Bazinova koncepcija filma, v temeljih podprta s pojmom globina polja in kader-sekvence, ki naj potencirata »vtis realnosti« in s tem časovno-prostorski realizem filma, se je zgledovala pri renesančnem perspektivno urejenem »odprtem oknu«. Kot navaja Stephan Heath v že omenjenem spisu, je bila temeljna tragedija Bazina v tem, »da je skušal verjeti v film kot globalno zavest o realnosti, v film, ki izključuje slikarski okvir in gledališkost scene«. »Totalni film« – do skrajnosti izkoriščene možnosti, ki jih ponujata globina polja in kader-sekvence za doseganja »ontološkega« statusa filmske slike – je namreč do tiste mere prefabricirana filmska slika v iluzijo filma kot dvojnika realnosti, ki z absolutno popolnostjo združi v nedeljivo celoto igralce in scenski prostor, akcijo in kraj dogajanja. Namen integralnega filmskega realizma je, da ukine »slikarskost« filmske slike, da bi jo ohranil kot »čistega« dvojnika realnosti, ki pa ima v odnosu do realnosti še to dodatno fantomsko moč, da kot dvojniki razkriva »globlje bistvo« realnosti oziroma njeno »ontološko ambiguiteto«. Bazin je v knjigi o Orsonu Wellesu, po njegovem mišljenju utemeljitelju »moderne« filma, kar tudi še danes zelo radi nekritično ponavljamo, zapisal: »V nasprotju s tem, kar se nam zdi na prvi pogled, je *découpage* (razdelitev na kadre) v globino bolj bogat s smislom kot pa analitični *découpage*. Ne moremo le reči, da je *découpage* v globino manj abstrakten od drugega, ampak je v primerjavi z analitičnim pravzaprav



nadomestitev abstrakcije, ki jo s pomočjo »več realizma« integrira v samo pripoved. Gre na nek način za ontološki realizem, ki vrača objektom in sceni gostoto njihove »biti« in »tež« njihove prisotnosti, gre za dramatičen realizem, ki zavrača ločevanje igralca od scene, prvega plana od ozadja, gre za psihološki realizem, ki vrača gledalca v naravne pogoje percepcije, ki ni nikoli vnaprej determinirana<sup>8</sup>. Središče Bazinovega realizma, ki je zmes ontološkega, dramatičnega in psihološkega realizma, je globina polja ali, bolje, globina, tako v dobesednem kot metaforičnem pomenu. Globina polja kot s tehničnimi »izumi« dosežena perspektivno natančno urejena filmska slika (dvojniki realnosti) in globina polja kot element »filmske govornice«, ki v sozvočju s kadrom-sekvenco povečuje »vtis realnosti« filma in postavlja filmski realizem kot »več realizma« na privilegirano mesto med doslej poznanimi realizmi (od romana devetnajstega stoletja, realističnega slikarstva, klasičnega gledališča pa do fotografije). Zaradi globine polja v filmski sliki oziroma *découpage* – v globino, ki med drugim pogojuje tudi psihološki realizem, je razmerje med gledalcem in filmom ali, bolje, njuno »srečanje«, drugačno, in to ne le v primerjavi z eisensteinovskimi filmi, ki gledalcu z montažo neprestano dopovedujejo, da pot skozi labirint filmskih slik določajo oni, ampak tudi z »analitičnimi« in »dramatičnimi« ameriški filmi, ki gledalcu dajejo navidezno popolno svobodo, v resnici pa ga s »skrito« in »narativizirano« montažo, ki neopazno šiva razdrobljeno filmsko sceno, podreajo svoji pripovedni logiki in strategiji pogleda.

Kar nas napeljuje na to, da na osnovi Bazinovih izpeljav predpostavljamo, da neorealistični in v sorodni estetiki izdelani filmi zaposlujejo gledalčeve »spiritualno« oko, je tudi njegovo razumevanje pripovednega postopka v romanu, »idealnega« načina »govora«, ki naj se naseli tudi v filmu in ki je »popolna brezobličnost in prozornost stila, tako, da se nobena barva, nobeno lomljenje ne vmeša med bralčev duh in zgodbo«. Prav zato tudi dvojniki realnosti, projicirani na filmsko platno, ni slika z okvirjem, temveč le maska, ki dovoljuje videti le del dogodka, torej maska kot metafora za film oziroma voluminizirano filmsko sceno, ki je po drugi strani metonimija realnosti, vendar metonimija kot »bistveni« kos realnosti, ki s strahovito centripetalno močjo zajema tako »fiktivni« kot tudi »realni« ostanek, ki je zunaj polja. Brisanje mej med spoji posameznih filmskih slik ter filmskimi slikami in realnostjo pa omogoča le »stil brez stila«, popolnoma »utišan« in presojen reprezentacijski sistem. Takšna strukturiranost filmskega teksta šele dovoljuje gledalcu, da sproži naboje svojega »spiritualnega« očesa, saj se pred njim nahaja čisti baročni iluzionizem, ki je svojo okamenelost v prostoru dematerializiral v gibanje časa. Na platnu se prikazuje transparentna slika realnosti, ki odlično maskira svojo sproduciranost in artificialnost, ter tako ponuja gledalcu možnost, da s pogledi nemoteče preksakuje iz plana v plan na perspektivni osi filmskega prostora, da sam ustvarjalno in svobodno »montira« realnost, približno tako kot jo z večinoma improviziranimi pogledi »montira« v vsakdanjem življenju. S to »svobodo« gledalčevega pogleda pa se videnje filmske scene dviguje v kontemplacijo o filmski sceni, večinoma umazan in praktičen pogled se prepoji z duhom, ki v filmu kot »presežni vrednosti« realnosti »uzre« njeno ontološko ambiguiteto, kompleksnost in dvoumnost. V teh zaključkih, ki jih Bazin nikoli ni podal v tako »pretirani«, »zgoščeni« in »poenostavljeni« obliki, saj so njegove postavke večinoma prepojene s slikovito metaforiko, je francoska levičarska kritika sedemdesetih let prepoznala njegov fenomenološki idealizem. Film je namreč opredelil kot medij, ki ima »božansko« moč, da lucidnemu gledalcu razkrije neko preeksistentno resnico, globlje bistvo oziroma globalno zavest o realnosti.

Kot smo zapisali na začetku, pa se sposobnost filma, da v realnosti vidi »več« kot normalno človeško oko, povečuje z »dialektičnim napredovanjem v zgodovini filmske govornice«. To napredovanje pa v odločilni meri poganjajo tehnične spremembe, ki s povečevanjem »vtisa realnosti«, pogojenim z vpeljavo globine polja in kadra sekvence, prispevajo k oblikovanju transparentnosti reprezentacijskega sistema. Bazin je velikokrat zapisal, da film ni nič drugega, kot reprezentacija realnosti in da se estetski problemi filma pričenjajo pri sredstvih te reprezentacije.

Vendar pa je Bazin te estetske probleme filma razreševal tako, da jih je združeval v »model« reprezentacije, kjer bi bila materialnost označevalne prakse do te mere sublimirana, da bi film kot »okno odprto v svet« popolnoma »uničil« okvir filmske slike, ki v filmu predstavljeno realnost odseka od zunanjega sveta. V težnji, da bi film dosegel »absolutni« realizem, je Bazin filmsko sliko izenačeval z ogledalom, ki tako učinkovito zrcali realnost, da njegova ogledalnost ni več prepoznavna. Bazin je v filmu videl »metafizično« zmognost medija, da s filmsko sliko kot simulakrom totalno kontaminira realnost in tako doseže ne samo status realnosti, ampak razkrije tudi njeno »esenco«. Ta Bazinov »trascendentalni realizem« je kritiziral že Jean Mitry, ki je zapisal, da se »predstavljeno vedno opazuje s pomočjo predstavljanja, ki ga nujno preoblikuje«. S tem je poudaril, da je filmska slika, pa četudi »idealna« dvojniki realnosti, vedno le ogledalo in to delujoče ogledalo. Globina polja kot ogledalo je na neki način metafora bazinovskega filma, torej filma kot »ene« filmske slike, ki bi z globinsko ostrino zajela neskončnost prostora in s kadrom-sekvenco kontinuiteto časa. Za eisensteinovske filme je značilno, da izpostavljajo označevalno prakso, jo delajo prisotno v strukturi filmskega teksta ter podčrtujejo njeno vlogo v proizvodnji pomenov, ki domujejo na presekih filmskih slik. Zdi se nam, da lahko z manjšim pretiranjem rečeno, da prav montaža kot privilegirani konstrukcijski postopek s svojim delom vpoteguje v telo filma pomene, ki bi sicer ostali »zunaj kadra« oziroma telesa filma. Očitno delo označevalne prakse je tako strateška poteza, s katero se aktualizirajo, artikulirajo in proizvajajo pomeni, ki bi sicer ostali v »kaotični« odsotnosti. Če je v primeru eisensteinovskih filmov potencirana vloga reprezentacijskega sistema, da bi se z njenim delovanjem »metaralizirali« »skriti« in »nevidni« pomeni, pa v ameriških žanrskih filmih »skriti« in »nevidni« sistem reprezentacije omogoča, da se izpostavi reprezentirano, preprosto »zgodbo«. Vendar pa v hollywoodskih mojstrovinah »zgodba« ni le muholovka za lepljenje gledalcev kot »imbecilnih« insektov, ampak polje »latentnih diskurzov«, ki ponujajo možnost za zahtevnejša branja. Eisensteinovske filme tako lahko opredelimo kot »pomenske realnosti«, ameriške žanrske filme kot »narativne realnosti«, bazinovske »teoretske« filme, sicer podprte z modelom italijanskega neorealizma, pa bi morda lahko označili kot »realnosti realnosti«. Ta tavitologija izhaja iz Bazinove težnje, da bi v filmski realnosti anuliral



njeno filmskost, da bi filmsko reprezentacijo naredil za presojno, kar je »cilj« razvoja filmske govornice.

Jean-Louis Comolli je v študiji »Tehnika in ideologija« ostro kritiziral Bazinov »idealističen« pristop k analizi filmske govornice in vzporedno s tem tudi zgodovine filma, ki ga je, kot smo že zapisali imenoval »empirični idealizem«. Tehnične izume, ki med drugim usodno poganjajo razvoj filmske govornice, je obravnaval le s perspektive »idealne«, transparentne filmske reprezentacije, kot naj bi jo realiziral »totalen film«. Tako je tudi globino polja v skladu s svojo »filozofijo«, obravnaval le kot estetski fenomen in pri tem ni upošteval ekonomskih in ideoloških faktorjev, ki so vplivali na njeno formiranje. Comolli je zapisal: »Kader z globino polja ni bil v »modi« leta 1896, on je bil eden izmed dejavnikov verovanja v filmsko sliko (tako kot je na primer, pa čeprav ne na isti način, tudi z verno reprodukcijo gibanja in figurativno analogijo). Zato lahko govorimo le o umiku globinskega kadra in to na osnovi sprememb pogojev za to verovanje oziroma glede na premikanje kodov filmske verjetnosti z ravni »vtisa realnosti« na mnogo bolj zapletene nivoje funkcionalne logike (narativni kodi), psihološke verjetnosti, vtisa homogenosti in kontinuitete (povezanost časa in prostora v klasični drami). Zato tudi umik globine polja ni posledica tehničnega »zaostajanja«, saj nobeno zaostajanje ni slučajno, ampak je rezultat zamenjav in sprememb v prej imenovanih kodih<sup>10</sup>. In Comolli nadaljuje, da »kriza« globine polja med leti 1925 in 1940, ki označuje konec »primitivne« globinske ostrine in zaznamuje začetek »modernega«, bazinovskega pojmovanja globine polja, še zdaleč ni posledica le tehnične nepopolnosti, ampak je povezana z ideološkimi in ekonomskimi pogoji, ki so resnični akter tehničnih sprememb in zamenjav. Prihod zvoka, natančnejše besede, je v tridesetih letih »pregnal« iz filma »primitivno« globinsko ostrino in na njeno mesto postavil besedo, ki je zašila praznino med realnostjo in sliko. Beseda je tako maskirala razpoko med originalom in dvojnikom, med realnostjo in njenim filmskim »vtisom«. In če je realizem klasičnega hollywoodskega filma zagotavljala beseda kot medij »meščanske ideologije«, pa je bil Bazin prepričan, da sta vogelna kamna realizma »modernega« filma kader-sekvenca in globina polja kot »okno odprto v svet«. Ta dva elementa filmske govornice film najbolj približujeta njegovi »esenci«, vsaj tisti, ki jo je prepoznal »fenomenološki idealizem«. Kasnejši »razvoj« filma, predvsem novovalovske estetike z Jean-Lucom Godardom na čelu, so Bazinove postavke, njegovo koncepcijo »integralnega filmskega realizma«, v marsičem spodmaknile, korigirale in z »brechtovsko – eisensteinovskimi« postopki celo zavrgle.

Silvan Furlan

Opombe

- <sup>1</sup> André Bazin, esej »Razvoj filmskega jezika«, v knjigi *Šta je film? I.*, Institut za film, Beograd, 1967
- <sup>2</sup> André Bazin, esej »Viljem Vajler ili jansenista režije«, v knjigi *Šta je film? I.*, Institut za film, Beograd, 1967
- <sup>3</sup> Jean-Louis Comolli, »Tehnika in ideologija«, Filmske sveske, št. 1/2, 1982
- <sup>4</sup> Rudolf Arnheim, *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1962
- <sup>5</sup> Stephen Heath, »Narrative Space«, Screen, Autumn, 1976
- <sup>6</sup> Pascal Bonitzer, »Voici: La notion de plan et le sujet du cinéma«, Cahiers du Cinéma, št. 273, 1977
- <sup>7</sup> Sergej M. Eisenstein, esej »Izzven kadra«, v zborniku *Montaža, ekstaza*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1982
- <sup>8</sup> André Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, Paris, 1972
- <sup>9</sup> Jean Mitry, *Estetika i psihologija filma, III.*, Institut za film, Beograd, 1971
- <sup>10</sup> Jean-Louis Comolli, op. cit.

Literatura

- »Bazin/ Il lato oscuro del visibile« (tematska številka), Cinema e Cinema, numero 21, *3 ottobre-dicembre*, 1979
- »Teorija levice« (tematska številka), Filmske sveske, št. 1/2, 1982
- J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Editions Fernand Nathan, Paris, 1983