



UNIVERZITET U NOVOM SADU  
AKADEMIJA UMETNOSTI

STUDIJSKI PROGRAM FILMOLOGIJA

**NEOREALIZAM U ITALIJANSKOM FILMU  
I FOTOGRAFIJI – etiologija, interpozicija i specifičnosti  
dela**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: Prof. dr Živko Popović

Kandidat: mr Dubravka Lazić

Novi Sad, 2013. godine

Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti Novi Sad

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Mr Dubravka Lazić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Živko Popović, redovni profesor Akademije umetnosti Novi Sad
Naslov rada: NR	NEOREALIZAM U ITALIJANSKOM FILMU I FOTOGRAFIJI – etiologija, interpozicija i specifičnosti dela
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2013.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Akademija umetnosti Novi Sad Đure Jakšića 7 21000 Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 21 / stranica 210/ slika 44)
Naučna oblast: NO	Filmologija
Naučna disciplina: ND	Film, fotografija
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Neorealizam u filmu i fotografiji, zajednički činioci i uticaji, istorijski, književni, socijalni uticaji, analiza dela.
UDK	
Čuva se: ČU	
Važna napomena: VN	Nema
Izvod: IZ	Predmet istraživanja doktorske disertacije jeste poreklo, međusobni uticaj i zajednički činilac umetnosti filma i fotografije neorealizma.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	03. 03. 2009.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad  
Academy of Arts Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral thesis
Author: AU	M.A. Dubravka Lazić
Mentor: MN	Živko Popović, Ph. D., Full Professor
Title: TI	Neorealism in cinema and photography – ethiology, interposition and specificity of its work
Language of text: LT	serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2013.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Academy of Arts Novi Sad Đure Jakšića 7 21000 Novi Sad

Physical description: PD	chapters: 21, pages: 210; pictures: 44
Scientific field SF	Filmology
Scientific discipline SD	Cinema, Photography
Subject, Key words SKW	Neorealism in cinema and photography, mutual factors and influences, historical, literatural, social factors, analysis of the art work.
UC	
Holding data: HD	
Note: N	None
Abstract: AB	The subject matter of the doctoral thesis is the origin, international influence and mutual factor of the cinematic and photographic neorealist art.
Accepted on Scientific Board on: AS	03. 03. 2009.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

<b>SAŽETAK</b>	<b>4</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>6</b>
<b>UVOD</b>	<b>8</b>
<b>I NEOREALIZAM</b>	<b>10</b>
1. TERMIN NEOREALIZAM	10
2. REALISTIČKE TEŽNJE NA FILMU I U FOTOGRAFIJI KOJE SU PRETHODILE NEOREALIZMU	12
3. ZAJEDNIČKA OSNOVA FILMSKE I FOTOGRAFSKE UMETNOSTI	15
4. KARAKTERISTIKE NEOREALIZMA	18
4.1. DOKUMENTARIZAM – ISTINITOST	18
4.2. NARATIVNOST	19
4.3. REALNOST	20
4.4. HRONIKA	21
<b>II NEOREALIZAM U FILMU</b>	<b>23</b>
1. KORENI NEOREALIZMA U FILMU	23
2. GODINA 1943.	28
3. UTICAJ VERIZMA NA NEOREALIZAM	29
4. UTICAJ SOCIJALNIH FAKTORA NA TEHNOLOŠKI ASPEKT FILMSKOG I FOTOGRAFSKOG NEOREALIZMA	32
<b>III NEOREALIZAM U FOTOGRAFIJI</b>	<b>34</b>
1. NEOREALIZAM U FOTOGRAFIJI	34
2. FOTOGRAFSKE GRUPE I UDRUŽENJA	41
2.1. BUSOLA ( <i>LA BUSSOLA</i> )	41
2.2. MIZA ( <i>MISA</i> )	43
2.3. GONDOLA ( <i>LA GONDOLA</i> )	44
3. ŠTAMPANI MEDIJI	45
<b>IV ZAJEDNIČKI UTICAJI NA RAZVOJ NEOREALIZMA U FOTOGRAFIJI</b>	<b>49</b>
1. UTICAJ INTERNACIONALNE FOTOGRAFIJE NA AUTORE NEOREALIZMA	49
2. AMERIČKI UTICAJ	50
2.1. LAJF ( <i>LIFE</i> ) ČASOPIS	50
2.2. <i>FARM SECURITY ADMINISTRATION – F. S. A.</i>	52
2.3. FOTO LIGA ( <i>PHOTO LEAGUE</i> )	54
3. FOTOGRAFI	55
3.1. JAKOB AUGUST RIJS (1849–1914)	55
3.2. LUIS VAJKS HAJN (1874–1940)	57
3.3. POL STREND (1880–1976)	58
3.4. VOLKER EVANS (1903–1975)	60

3.5. EDVARD STAJHEN (1879–1973)	62
3.6. PORODICA ČOVEK ( <i>THE FAMILY OF MAN</i> ) 1955.	63
<b>4. EVROPSKI UTICAJ – NEMAČKA</b>	<b>64</b>
4.1. <i>NOVA OBJEKTIVNOST (DIE NEUE SACHLICHKEIT)</i> , (1920–1933) I ALBERT RENGER-PAČ (ALBERT RENGER-PATZSCH), (1897–1966)	65
4.2. AUGUST ZENDER (1876–1964)	66
4.3. LASLO MOHOLJI-NAĐ (LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY), (1895–1946) I <i>NOVA VIZIJA (NEW VISION)</i> , 1928.	66
<b>5. EVROPSKI UTICAJ – FRANCUSKI HUMANIZAM</b>	<b>68</b>
5.1. ANRI KARTIJE-BRESON (HENRI CARTIER-BRESSON), (1908–2004)	69
5.2. ROBER DUANO (ROBERT DOISNEAU), (1912–1994)	71
<b><u>V ZAJEDNIČKI UTICAJI NA RAZVOJ NEOREALIZMA U FILMU</u></b>	<b><u>74</u></b>
<b>1. INTERNACIONALNI UTICAJ NA AUTORE NEOREALISTIČKOG FILMA</b>	<b>74</b>
<b>2. FRANCUSKA: POETSKI REALIZAM (1936–1940)</b>	<b>75</b>
2.1. MARSEL KARNE (1906–1996)	76
2.2. ŽAN RENOAR (1894–1979)	79
2.3. RENE KLER (1898–1981)	82
<b>3. UTICAJ KULTURNIH TENDENCIJA SJEDINJENIH AMERIČKIH DRŽAVA</b>	<b>84</b>
<b><u>VI DRUŠTVENI UTICAJI NA TLU ITALIJE U PERIODU 1943–1955. GODINE</u></b>	<b><u>89</u></b>
<b>1. DRUŠTVENI UTICAJI</b>	<b>89</b>
<b>2. DEVETNAESTI VEK I UJEDINJENJE (<i>RISORGIMENTO</i>)</b>	<b>90</b>
<b>3. ITALIJA NAKON UJEDINJENJA I DO POČETKA FAŠIZMA</b>	<b>91</b>
<b>4. PRVI SVETSKI RAT 1914–1918.</b>	<b>94</b>
<b>5. DRUGI SVETSKI RAT 1939–1945.</b>	<b>96</b>
<b>6. POSLERATNI PERIOD</b>	<b>97</b>
<b><u>VII ANALIZA FILMOVA NEOREALIZMA</u></b>	<b><u>101</u></b>
<b>1. FILMOVI NEOREALIZMA</b>	<b>101</b>
<b>2. ROBERTO ROSELINI: RATNA TRILOGIJA: RIM, OTVORENI GRAD (ROMA, CITTÀ APERTA) 1945; PAIZA (PAISÀ) 1946. I NEMAČKA, GODINE NULTE (GERMANIA ANNO ZERO) 1948.</b>	<b>101</b>
2.1. RIM, OTVORENI GRAD, 1945.	102
2.2. PAIZA, 1946.	107
2.3. NEMAČKA, GODINE NULTE, 1948.	112
<b>3. LUKINO VISCONTI (CONTE DON LUCHINO VISCONTI DI MORONE): OPSESIJA (OSSESSIONE), 1943; ZEMLJA DRHTI (LA TERRA TREMA), 1948.</b>	<b>116</b>
3.1. OPSESIJA, 1943.	116
3.2. ZEMLJA DRHTI, 1948.	120
<b>4. VITORIO DE SIKA, ČEZARE CAVATINI: ČISTAČI CIPELA (CSIUCSIÀ), 1946. (POČASNI OSKAR); KRADLJIVCI BIKIKLA (LADRI DI BICICLETTE), 1948. (POČASNI OSKAR); UMBERTO D. 1952.</b>	<b>123</b>
4.1. ČISTAČI CIPELA, 1946.	124
4.2. KRADLJIVCI BIKIKLA, 1948.	128
4.3. UMBERTO D., 1952.	131
<b>5. GORAK PIRINAČ (RISO AMARO), 1949.</b>	<b>136</b>
<b><u>VIII ANALIZA FOTOGRAFIJA</u></b>	<b><u>140</u></b>

<b>1. FOTOGRAFIJA NEOREALIZMA</b>	<b>140</b>
1.2. LUIĐI KROČENCI (LUIGI CROCENZI), (1923–1984)	141
1.3. MARIO DE BIJAZI (1923–)	144
1.4. FULVIO ROJTER (FULVIO ROITER), (1926–)	148
1.5. MARIO ĐAKOMELI (MARIO GIACOMELLI), (1925–2000)	151
1.6. NINO MILJORI (NINO MIGLIORI), (1926–)	154
1.7. ALFREDO KAMIZA (ALFREDO CAMISA), (1927–2007)	158
1.8. ĐANI BERENGO GARDIN (GIANNI BERENGO GARDIN), (1930–)	162
1.9. PЈERĐORĐO BRANCI (PIERGIORGIO BRANZI), (1928–)	165
1.10. ČEZARE KOLOMBO (CESARE COLOMBO), (1935–)	169
<b>XIX ZAKLJUČAK</b>	<b>172</b>
<hr/>	
<b>XX LITERATURA I IZVORI</b>	<b>192</b>
<hr/>	
<b>DOKUMENTARNI DEO</b>	<b>192</b>
<hr/>	
<b>1. FOTOGRAFIJE AUTORA</b>	<b>192</b>
<b>FOTOGRAFIJE PREUZETE IZ IZVORA NAVEDENIH POD: 3. LITERATURA</b>	<b>192</b>
<b>3. LITERATURA</b>	<b>194</b>
<b>3.1. KNJIGE</b>	<b>194</b>
<b>O FOTOGRAFIJI NEOREALIZMA</b>	<b>194</b>
<b>O FILMU NEOREALIZMA</b>	<b>194</b>
<b>3.2. ČASOPISI</b>	<b>195</b>
<b>2. <i>THE BEST OF LIFE 1937</i>, SPECIJALNO IZDANJE, NJUJORK, 1973.</b>	<b>195</b>
<b>3. <i>WORLD HISTORY: PHOTOGRAPHY AND NEOREALISM IN ITALY, 1945–1965</i>, PROJECT IN MOSCOW, 17 JANUARY 2012, IZVOR ČLANKA: THE LUMIÈRE BROTHERS CENTER OF PHOTOGRAPHY</b>	<b>195</b>
<b>3.3. OPŠTA LITERATURA</b>	<b>196</b>
<b>XXI INDEKS IMENA</b>	<b>198</b>
<hr/>	



## SAŽETAK

Tema ovog rada bazira se na neorealističkom pokretu i istraživanju uzročnika koji su doveli do njegovog nastanka, specifičnostima koje on, kao intenzivan umetnički pokret, poseduje i korelaciji između dela koje čine njegovo jezgro. Poseban osvrt načinjen je ka analizi odnosa i interpoziciji fotografske i filmske umetnosti kao vizuelnim, ontološki bliskim, medijima.

Istraživanje fenomena italijanskog neorealizma, ukazalo je na ogromni izvor raznovrsnog sadržaja koji se mogu istraživati i analizirati na više različitih principa. Stoga su i ciljevi istraživanja postavljeni prema potrebama pitanja pozicioniranja neorealističkog pokreta u istorijski i umetnički kontekst: ispitivanje uzročnika koji su doveli do stvaranja i egzistiranja neorealističkog pokreta, istorijskih činilaca, izvora i prethodnicama u literaturi, štampanim medijima i filmskoj i fotografskoj umetnosti.

Za polaznu tačku istraživanja, termin neorealizam postavljen je u svoj istorijski kontekst da bi se postavila tačka "oslonca" za dalje analize, na koju su se kasnije mogli bazirati svi zaključci izvedeni iz pojedinih oblasti: neorealizam u filmu i fotografiji, internacionalni uticaj na autore neorealizma filma i fotografije, socijalno-istorijski uticaj na tlu Italije u periodu pre, tokom i neposredno nakon trajanja neorealističkog pokreta, kao i analiza filmskih i fotografskih neorealističkih dela.

Svaka oblast istraživanja pružila je određene činjenice i saznanja koja su, postavljena u kontekst teme ovog rada, omogućila sagledavanje jedne nove, šire slike o neorealističkom pokretu, zasnovanom ne samo na postulatima uslovljenim i oblikovanim socijalno-fizičkim uslovima, kao primarnim pri nastanku neorealizma, nego uzima u obzir i sve ostale činioce i pozicionira ih u istu ravan sa gore navedenim, proširujući tako opšti pogled na dela nastala u ovom periodu. Sledeći tragove istraživanja koji su ukazivali na nove bitne elemente, stvorila se šira mreža relacija i informacija koja je uputila na dublju povezanost uzročnika neorealizma. Prožimanje istorijskih činjenica, dokazane relacije, poznanstva i saradnje autora, uticaj književnosti, filmske i fotografske umetnosti, vodile su do daljih zaključaka koji su se udaljavali od ustaljene teze o neorealizmu kao pokretu koji je eksplodirao stvaralačkom energijom i kreativnim izrazom, kao posledica terora fašističke diktature tokom Drugog svetskog rata, a potom oslobođenja, i sirovog izraza uslovljenog nemaštinom i oskudicom materijala, koji su diktirali formu i teksturu filmske i fotografske neorealističke forme.

Prilikom sumiranja činjenica koje su se izdvajale kao krucijalni delovi analiza, pokazalo se da se mnoge od njih sistematski ponavljaju i potvrđuju svoje prisustvo u ostalim kategorijama,

kao i to da svaka od njih ima korene koji se prepliću i time ukazuju i na dublju povezanost u istorijskom kontekstu. Ovakav "bihejviorizam" podataka postepeno je doveo do realizacije zaključka, postavljenog ne samo na osnovu uporedne gramatike ovih podataka i kreiranja lingvistike filmskog i fotografskog neorealizma nego i na uporednoj analizi najkarakterističnijih dela filmskog i fotografskog neorealizma.

Ukratko, rezultati sumirani u formi zaključka, donose nov osvrt na umetnost neorealizma, pozicioniran na uporednoj analizi gore pomenutih činilaca i utemeljenog na faktivnim tvrdnjama i zaključcima, kao i na subjektivnom doživljaju i analizi dela. Neorealizam se, nakon ovakve analize, pojavio u svetlu umetničkog pokreta koji je svoje korene imao u periodu koji mu je neposredno prethodio, ali i u socijalno-istorijskim uticajima na tlu Italije, umetnostima filma, fotografije i književnosti, štampanim i vizuelnim medijima u tridesetim i četrdesetim godinama dvadesetog veka, kao i specifičnom italijanskom nacionalnom duhu koji je neorealizmom odgovorio na specifične teške uslove u državi u ratnom i posleratnom periodu. Pored toga, dokazana je veza između fotografske i filmske umetnosti, koja zalazi i izvan granica teoretske povezanosti samih tehnoloških karakteristika medija. Ove dve umetničke discipline dokazano su egzistirale kao samosvesne oblasti (i više od formalne povezanosti u doba neorealizma), ali sa velikom i snažnom vezom koja je obostrano uticala na njih putem saradnje autora, preplitanja uticaja, interakcije medija.

## ABSTRACT

The Subject matter of this thesis is based on the neorealist movement and the research of causes that had lead towards its formation, the specificity that he (as an intense art movement) possess and correlation among the art works that compose its core. A special review is made towards the analysis of the relations and interposition of photographic and cinematic arts as visual, ontologically close, media.

The research of the Italian neorealism phenomenon has shown that this comprehensive theme exists as a huge source of contents and that can be positioned within analytic form on several different approaches. Therefore, the goals of this research had been set in regards toward: its needs, the question of superimposing the neorealist movement within the historical and artistic context, the research of the causes that led towards the creation and the existence of the neorealist movement, historical facts, resources and predecessors in the literature, printed media and cinematic and photographic art.

The starting point of this research was placing the *neorealism* as a term within its historical context, in order to make a fulcrum for further analysis that can, later on, support all the conclusions derived from certain areas: neorealism in cinema and photography, international influence on the authors, social – historical influence in Italy just before, during and after the World War Two, as well as the analysis of the neorealist films and photographs.

Every research area had provided with certain facts and acknowledgements that, within the framework of this analysis, gave a new overview of a wider picture of the neorealist movement based not only on the postulates conditioned and shaped by social and physical conditions as primary, but also on the other facts that are positioned in the same field with the above – mentioned, widening in this manner the general view on the art work of this period. Following the research clues, that had implied onto new elements, the wider network of relations and information has been created and drew attention towards a deeper connection of the neorealist causers. Pervasion of the historical facts, proved relations, acquaintances and cooperation, literary, cinematic and photographic influence had all led towards the further conclusions who distanced more and more form the established theses of the neorealism as a movement that exploded with creative force and energy as a consequence of the fascist dictatorship during the World War Two and the Liberation, as well as its row expression conditioned by poverty and lack of material sources and, therefore, formed in a specific texture of the cinematic and photographic neorealist form.

When summing the distinguished facts who appeared to be a crucial parts of the analysis, it was evident that many of them are systematically repeated and present in others categories, as well as that everyone of them has mutual roots and therefore are deeply connected in historic context. This "behaviorism" of the data had gradually led to the realization of the conclusion placed not only upon its comparative grammar and linguistic creation of the cinematic and photographic neorealism, but also on the comparative analysis of the most characteristic art works of the neorealist cinema and photography.

In short, summarized results gave a new perspective on the neorealism art positioned on the comparative analysis of the above – mentioned facts and based upon factual claims and conclusions as well as on the subjective experience of the art work. After this process, neorealist movement had emerged in a new light of the art movement that had its roots in the immediate period, but also in the social - historic influences in Italy, arts of cinema, photography and literature, printed and visually supported media of the thirties and forties years of the twentieth century, as well as in the specific Italian national spirit that used a neorealism as a mean of response on the difficult conditions in the country during war and postwar period. Besides, the relation between photographic and cinematic art who exceeds theoretical liaisons of the technological characteristic of the media had been proved. These two artistic disciplines had existed as self – consciously domains (and even more than the formal connection in the neorealist age) but with the great and strong connection that had mutual influence on them by the author cooperation, overlapping effects, and media interaction.

## UVOD

Ustaljeno tumačenje neorealističkog pokreta kao prvenstveno filmskog, uslovljenog aktuelnim događajima i materijalnim faktorom, podstaklo je razmišljanje o postojećoj građi iz oblasti fotografske umetnosti koja je takođe spadala u formaciju neorealističkog izraza. Nametnulo se pitanje njihove veze, korelacije, kao i postojanja šire mreže postojećih odnosa koji su mogli uputiti na nove zaključke u vezi sa navedenom temom.

Neorealistički filmski opus je sveopšte poznat u istoriji medija i u velikoj meri tumačen i istražen, te se na opštem polju nameće kao primarni umetnički izraz. Postojanje i delovanje velikog broja fotografa koji su bili aktivni u okvirima ove umetničke grupacije, jednostavno je nametnulo pitanje opravdanosti uskog shvatanja neorealizma, kao pretenstveno filmskog pravca. Svakako, ovo tumačenje odnosno tvrdnja nije bila u tom smislu isključiva i priznanje neorealističkog fotografskog opusa postoji u literaturi i izvorima, ali se veza između njih i zastupljenost u okvirima teoretskih analiza činila pogodnim poljem za dodatno, još nerealizovano istraživanje.

Sagledavajući sve više fotografski neorealizam, uočena je (kao primarna) sličnost vizuelnih zapisa kao osnovna zajednička komponenta. Ovakvo zapažanje je skrenulo interesovanje ka poređenju ontoloških činilaca fotografije i filma neorealizma i njihovo pozicioniranje unutar hronološkog konteksta. Takva postavka je nametnula i okvire dalje strategije istraživanja koje je podrazumevalo ispitivanje svih oblasti bitnih za formiranje neorealističkog izraza uopšte.

Svako novo saznanje usmeravalo je istraživanje novim putem, čineći njegovo polje širim i bogatijim, u okviru kojeg su se pojavljivale nove relacije, bitne za uspostavljanje novih zaključaka. Sve ovo jeste predstavljalo izazov, budući da je upoređivanje dve umetničke oblasti zasnovano na uzimanju podataka iz izvora koji su već bili formirani u okvirima sopstvenih, pojedinačnih oblasti. Trebalo je, stoga, postaviti okvire istraživanja, postaviti ispitivačke metode, odabrati krucijalne faktore, uporediti ih i analizirati. Ovakav pristup dalje je vodio ka sintezi zaključaka analize, što je dovelo do stvaranja novog stanovišta usmerenog ka umetnosti neorealizma, proširujući njegove granice na (susedne) umetničke medije.

Na kraju, sam zaključak je morao biti postavljen u funkciju objedinitelja svih činjenica, ali i sa preciznom ulogom koja će istaći najbitnije faktore koji nedvosmisleno postavljaju umetnost neorealizma u nov kontekst, pozicionirajući odnos filmske na fotografsku umetnost, kao i

apostrofirajući važnost činjenica koje govore o dubljim korenima (iz ostalih umetnosti) samog pravca.

Neorealizam nije nastao "odjednom" usled buntovnog italijanskog duha krajem Drugog svetskog rata i njegova sadržajna i vizuelna tekstura nije stvorena kao takva samo zahvaljujući nedostatku materijalnih sredstava i oskudici onovremenog perioda. Njegovo poreklo seže mnogo dalje u prošlost, što je analiza socijalno-istorijskih uslova i dokazala. "Sirov" izraz ne može se okarakterisati kao uslovljen samo ograničenim pristupom filmskom i fotografskom materijalu, budući da je filmski autorski kadar jedan od najobrazovanijih u istoriji filmskog medija, dok je fotografski u velikoj meri zavisao od štampanih medija i profesionalnog angažovanja unutar pojedinih publikacijskih kuća. Činjenica da se *objektivnost, realnost i životna istina* stavljaju u prvi plan, ima svakako veze sa energijom vremena i duhom kolektivnog otpora represiji i diktaturi fašizma u Italiji, ali je i te kako zaslužna u shvatanju umetničkih izraza prethodnih perioda, koji u prvi plan stavljaju ove attribute specifičnog umetničkog izražavanja.

Zaključak rada doveo je do tvrdnje da je neorealizam, dakle, izronio u novom svetlu, potvrđujući istinu o verodostojnosti i vrednosti velikih umetničkih tendencija u okvirima istorije vizuelnih medija. Potvrđena je njegova duboka povezanost ne samo sa istorijskim i socijalnim činjenicama na tlu Italije nego je utvrđena i nepobitna relacija između dva umetnička medija: filma i fotografije. Iz ovih činjenica proizašao je još jedan aspekt zaključka rada, koji pobija utvrđeno mišljenje o neorealizmu kao pokretu koji je nastao trenutno, odnosio se u najvećoj meri na filmsku umetnost, kratko trajao snažnom energijom koja je bila refleks tadašnjeg vremena i u velikoj meri bio oblikovan materijalnim i tehničkim (ne)uslovima onovremenog posleratnog perioda. Potvrda o postojanju edukativnog visokoškolskog sistema, povezanost autora, uticaj stranih umetničkih pravaca i kultura, kao i bliskost dva umetnička medija primarno vezanih za realizam slike, predstavili su neorealizma u novom svetlu, proširujući njegovu platformu u okvirima istorije filma i fotografije.

## I Neorealizam

### 1. Termin neorealizam

Budući da se ovaj rad zasniva na analizi, razradi i sintezi raznoraznih specifičnosti italijanskog neorealističkog pokreta u filmu i u fotografiji, neophodno je na samom početku uže objasniti i definisati sam termin *neorealizam* i izbor navedenih umetničkih disciplina: zbog čega upravo film i fotografija?

*Neorealizam* se (apostrofiran u vezi sa filmskom umetnošću) prvi put javlja 1942. godine, kada ga je montažer Mario Serandrei (Mario Serandrei) upotrebio prilikom snimanja filma *Opsesija* Lukina Viskontija (Luchino Visconti). S druge strane, zabeleženo je da su termin *neorealizam* prvi put u pisanoj formi 1943. godine, upotreбили italijanski filmski kritičari Antonio Pjetrandeli (Antonio Pietrangeli) i Umberto Barbaro (Umberto Barbaro<sup>1</sup>) koji su se njim poslužili da bi opisali filmove (poetskog realizma) francuskih autora Marsela Karnea (Marcel Carne) i Žana Renoara (Jean Renoir). Ovim terminom su okarakterisali određene stilske elemente koji su tada upotrebljeni prilikom realizacije filmova (snimanje na lokalitetu, upotreba naturščika, socijalno obojene teme), a koje će kasnije postati centralne u italijanskom neorealizmu. Umberto Barbaro je objavio članak u kojem je napao reakcionarne konvencije italijanskog filma i uspostavio izraz *neorealizam*, kojim je označio ono što je takvom filmu nedostajalo. Termin su uskoro prihvatili Đuzepe de Santis (Giuseppe de Santis) i ostali kritičari iz časopisa *Crno i belo* (*Bianco e nero*) i *Film* (*Cinema*), da bi njime označili revolucionarno zalaganje za popularni i realistički nacionalni film, koji će u narednom periodu preplaviti italijanske filmske škole, klubove i štampu koja se bavila filmskom kritikom.

Što se fotografije tiče, autori koji su stvarali na tlu Italije u godinama nakon Drugog svetskog rata, posvetili su se reportažnoj fotografiji i dokumentovanju istinitih i stvarnih situacija u zemlji. Danas, italijansku fotografiju ovog perioda, shodno sistematizaciji umetničkih pokreta, nazivamo fotografijom neorealizma. Zapravo, foto-žurnalizam je, spram aktuelnih dešavanja, iznedrio socijalne i društvene situacije i okruženja, a pod uticajem razvitka štampanih medija, procvat dokumentarno obojene fotografije koja je bila rasprostranjena u mreži ilustrovanih

---

<sup>1</sup> Esej pod imenom *Neo-realismo*, objavljen 1943. godine, u posleratnom periodu korišćen je kao (jedan od) manifesta pokreta. Ora Gelley, *Stardom and the Aesthetics of Neorealism*, Roulledge, New York, 2012, str. 7.

nedeljnika, magazina i časopisa, objavljivanih na tlu Italije (iako marginalizovane u odnosu na umetnost filma i fotografije). Neorealistička fotografija s vremenom stvara sebi mesto u istoriji umetnosti pod direktnim uticajem italijanskog neorealističkog filmskog pokreta, koji je omogućio obnovu italijanske posleratne fotografije činjenicom da je film ukazao na izvesnu društvenu dimenziju koju je trebalo istražiti i sugerisao razne unutrašnje vrednosti kadrova, direktnije i lišene formalne retorike<sup>2</sup>.

Italijanska fotografija tog posleratnog perioda, dakle, nastala je iz istih pobuda kao i film i književnost neorealizma: moralni porivi i lični autorski odgovori na duh vremena, personalnom angažovanošću i reakcijom na okruženje i prethodnu umetničku struju. Ono što je bio podsticajni agens koji je oformio neorealističku fotografsku scenu, bila je *štampa*<sup>3</sup>. Časopisi i novine jesu medij u kojem je dokument vremena, zabeležen fotografskim medijem, imao svoje mesto i kao publikovano delo imao je i svoju publiku: čitaoce (gledaoce). Život fotografskih dela, dakle, počinjao je utilitarno: publikacijom u novinama. Daljim razvitkom neorealističkog uticaja u fotografiji, stvaraju se i oformljuju klubovi i udruženja, organizuju se izložbe, dodeljuju nagrade.

Sam pojam je, naravno, bio i pre toga primenjen u italijanskoj književnosti (prema režiseru i kritičaru Đuzepeu de Santisu: Verizam u italijanskoj književnosti i Vergino (Giovanni Verga) delo, preteča su italijanskog neorealizma, odnosno direktna spona međusobnog uticaja italijanskog neorealizma književne i filmske umetnosti), mada je evidentno da se, nakon inicijalne godine, neorealizam i kao pojam i kao stil širi Italijom poput pomodnog talasa, bilo da je u pitanju fotografska bilo filmska umetnost<sup>4</sup>. Tvrdnja: "Neorealizam stvara sebi stil"<sup>5</sup> Gvida Aristarka (Gvido Aristarco), može se primeniti kao pravilo kada je u pitanju ekspanzija ovog talasa u svim umetničkim granama i disciplinama.

Dalja rasprava o istorijskoj podlozi ovog termina, dovela bi do konfuznog izlaganja inventarskog karaktera, što nije suština ovog rada<sup>6</sup>. Stoga je neophodno izbeći arhiviranje

---

<sup>2</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 11.

<sup>3</sup> Uticajni časopisi: *Epoca, Tempo, L'Europeo, L'Espresso, Il Mondo*

Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961.

<sup>4</sup> Ibid., str. 26.

<sup>5</sup> Ibid., str. 210.

<sup>6</sup> Neorealizam u lepim umetnostima odnosno likovnim disciplinama: neorealizam Šarla Ginera (Charles Ginner) i Harolda Gilmana (Harold Gilman) iz 1914 god; dalje, razvoj neorealizma u umetnosti kao kulturnog pokreta tokom i nakon II svetskog rata. U Evropi, pre svega, u kinematografiji i književnosti. U književnosti se termin neorealizam počeo koristiti već krajem dvadesetih godina dvadesetog veka da bi označio onovremena stremljenja ili *novu objektivnost (Die Neue Sachlichkeit)*. Realistički film: u istoriji filma postojale su različite škole: sovjetski socijalistički realizam, francuski poetski realizam, italijanski neorealizam, britanski *free cinema* (slobodni film ili britanski socijalni realizam), brazilski *novi film*, novoobjektivizam novog nemačkog filma, itd.



istorijskih činjenica koje su nepobitne i postojeane, ali je krucijalno navesti samo ključne elemente koji su u direktnoj vezi sa neorealističkim terminom, a od važnosti su za ovaj rad.

## 2. Realističke težnje na filmu i u fotografiji koje su prethodile neorealizmu

Sam termin *neorealizam* sastoji se iz dve morfeme: neo i realizam. Sintaksički orijentisana analiza osnove ovog termina, bila bi pogodnija za rad koji je u vezi sa filmskim teorijama drugog profila. Kako je svrsishodno analizirati značenje termina koji se odnosi na sam neorealistički pokret, neophodno je postaviti ga u umetnički i socijalni okvir.

*Neo* se u umetničkim pokretima, pravcima, žanrovima uvek pojavljuje kao poziv na ili kao oznaka za novu normativnost u umetnosti koja se bazira na starim korenima neke već priznate estetike, a koja je, istekom vremena, zastarela ili prevaziđena. U slučaju analize termina *neorealizam*, prefiks *neo* nam je samo smernica koja upućuje na činjenicu da se osnovna estetska vrednost ove umetnosti bazira na nekoj *novoj* (u ovom slučaju) realnosti (ili na njenom novom shvatanju). Dakle, realnost života i sveta oko nas jeste baza informacija koje su prerađene u umetnost, a kako "izvesna sadržina donosi i zahteva i svoju posebnu tehniku", *nov* način prerade stvarnosti u filmski ili fotografski zapis jeste umetnički proces koji je suštinski u ovoj analizi.

Zbog čega je, zapravo, stvarnost (*realizam*) pogodna za umetničku obradu? Lepota životnih momenata, pre svega, jeste iskren, bogat i neiscrpan izvor tema i sadržaja umetničkog dela. To je faktum koji je neosporiv u svakoj umetničkoj formi, epohi, delu, žanru ili pravcu. Po pravilu se realnost u umetnosti javlja kao odgovor na estetski sistem koji je *passé*, baš kao što je *realizam* u lepim umetnostima devetnaestog veka bio izraz revolta i bunta na konvencionalnu umetnost *neoklasicizma* i *romantizma* (ali i kao reakcija pod utiskom revolucionarnih pobuna koje su se tada širile po Evropi). Slikar Gustav Kurbe (Gustave Courbet) tvrdio je da se savremeni umetnik mora držati svog ličnog i neposrednog doživljaja ("Ne mogu da slikam anđela, jer nikad nijednog nisam video"<sup>7</sup>). Umetnik, dakle, mora biti realista.

Ovaj stav, oformljen u devetnaestom veku u oblasti likovnih umetnosti, može se transponovati na dvadeseti vek u polje umetnosti filma i fotografije. S druge strane, njihov razvojni put je malo drugačiji, mada se okosnica svetskog poretka (bilo da je u pitanju

---

<sup>7</sup> H. W. Janson, *Istorija umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1970, str. 489.

umetnost ili socijalno-društveno-politička situacija) svakako preslikava i na razvoj ovih medija. Dakle, slikarstvo je uvidelo realnost kao izvor umetnikovog daljeg izraza, još polovinom devetnaestog veka. Kako je fotografija nastala tek 1839. godine (a iz nje 1895. godine proistekao i film), trebalo je vremena da obe ove umetnosti naprave prve korake i stanu na sopstvene noge kao samostalne i samosvesne umetničke discipline početkom dvadesetog veka<sup>8</sup>.

*Nova objektivnost (Neue Sachlichkeit)* je nemački pokret iz dvadesetih godina dvadesetog veka koji je, poput *realizma* u devetnaestom, prepoznao objektivnost života kao izvor umetnikovih impresija i ekspresija. Iako je termin potekao od Gustava Fridriha Hartlauba (Gustav Friedrich Hartlaub), možda je poznatiji podatak da je naziv ovog pokreta u istorijama umetnosti ostao iza kritičara Franca Roha (Franz Roh)<sup>9</sup>. Roh je 1925. godine sastavio listu kojom je diferencirao umetnost nemačkog ekspresionizma od umetnosti *postekspresionizma* (ili *nove objektivnosti*). Ključna stvar je da je, između desetak navedenih kontriranih pojmova, prvi par glasilo: ekstatični objekti (ecstatic objects) ekspresionizma vs obični objekti (plain objects) postekspresionizma.

U fotografiji je *nova objektivnost* predstavljala otcepljenje od dotadašnjeg vrednovanja lepih stvari i tema, kao potencijalnog garanta uspeha određenog fotografskog dela. Zapravo, snimanje lepih stvari i prizora pokušavalo je da imitira lepe inscenacije naslikanih ulja, akvarela i ostalih tehnika lepih umetnosti<sup>10</sup>. Albert Renger-Pač (Albert Renger-Patsch) i August Zender (August Sander) najjasniji su pokazatelji da fotografija, svojim samostalnim opredeljenjem i odabirom tema, stvara sebi mesto u umetnostima. Obojica se okreću ka realnim životnim motivima, dokumentovanju sveta, snimajući ono što postoji i prepoznajući veličinu i lepotu svakodnevnih objekata, odnosno ljudi i samog njihovog okruženja. Ono što njihov opus izdiže na nivo umetničkog dela, nije samo puko reprodukovanje okoline i onog što se u njoj nalazi. Pre svega, to je *koncept* kojim ovi umetnici pristupaju realizaciji određene zamisli i upornost prilikom stvaranja iste.

---

<sup>8</sup> Fotografija sa Alfredom Štiglicem (Alfred Stieglitz) i *Straight photography*; u prvoj polovini dvadesetog veka: film sa prevazilaženjem *Film d'Art-a*, i okretanjem ka ekspresionizmu *nemačkog vajmarskog filma* i *Kammerspiel filma*, *Uličnom realizmu* Pabsta, specifičnim tehnikama "kino oka" Džige Vertova (Дзіга Вертов), Ejzenštajnovoj (Сергей Михайлович Эйзенштейн) montažnoj formi, itd.

<sup>9</sup> Ingo. F. Walther, *Art of the 20th Century*, Volume II, Tachen 2005, str. 638.

Gustav Fridrih Hartlaub je bio direktor umetničke galerije u Manhajmu. Termin *nova objektivnost* je skovao, opisujući izložbu koju je tada pripremao. U pismu koje je uputio ovim povodom, izneo je stav o tome kako će izložbeni radovi predstaviti nemačku umetnost postekspresionizma, a *novom objektivnošću* je nazvao stav kojim se umetnici izražavaju, čisto eksternim karakteristikama objektivnosti. Po njemu, termin "Neue Sachlichkeit" je označio "otkriće stvari nakon krize ega tokom ekspresionizma".

<sup>10</sup> "Ništa nedostojanstvenije i ne-efikasnije od jedne umetnosti koja je zamišljena u formi druge."  
Rober Breson, *Beleške o kinematografu*, List, Novi Sad, 2003, str. 52.

Albert Renger-Pač je sumirao umetničke ciljeve *nove objektivnosti*, rekavši: "Tajna dobre fotografije, koja može imati umetničku vrednost poput bilo kog drugog umetničkog dela, leži u njenom realizmu. U fotografiji imamo pouzdana sredstva za komunikaciju impresija koje možemo steći pri pogledu na prirodu, biljku, životinju, radove zidara ili skulptora, kreacije inženjera ili tehničara. [...] Hajde onda da ostavimo umetnost umetnicima i koristimo fotografska sredstva da bismo stvorili fotografije koje opstaju na svojim samo fotografskim kvalitetima – bez potrebe da pozajmljuju od umetnosti."<sup>11</sup>

Takođe je i film *nove objektivnosti* (prema Norbertu Šmicu (Norbert M. Schmitz)) praktikovao objektivnan način viđenja stvari "jasno i naučno izdignut koji je pretpostavljao prihvatanje naše industrijske stvarnosti."<sup>12</sup> Realizam ovog pokreta najočiglednije se ispoljava u Pabstovom (G. W. Pabst) načinu snimanja, mizanscenu, enterijerima i odabiru socijalnih tema svakodnevnog života.

Mnoštvo primera potvrđuju istinu da je najsnažniji impakt u okviru delovanja i bivstvovanja nekog umetničkog dela, esencijalna srž i neveštački osećaj koji može da proistekne samo iz istinitog životnog izvora. Realnost obiluje mnoštvom događaja, slučaja, prizora, osećaja, interakcija, tema (čak i alegorija – iako alegorično samo po sebi nije istinito), koji su neprocenjivi kao baza iz koje dalje raste umetnička zamisao.

Hronološki gledano, sledeći filmski izraz koji se priklanja ovakvoj estetici izraza, jeste *poetski realizam* francuskih autora.<sup>13</sup> Ovaj opus zaista ima veliki uticaj na kasnije sazrevanje italijanskog neorealističkog pokreta, mada ga je, možda, interesantnije (za potrebu ove analize) staviti u kontekst poređenja sa prethodnim (hronološki posmatrano) pravcima: *nadrealizmom* ili *drugom avangardom*. Opet se, dakle, pokazuje kao pravilo da pribegavanje istinitom postaje oduška nakon prezasićenja fiktivnim, nadrealnim u ovom slučaju. Iako je nadrealizam u Francuskoj dvadesetih godina dvadesetog veka dao bezbroj remek-dela iz oblasti svih umetnosti (slikarstvo, film, fotografija), došlo je do saturacije tog čistog izraza punog vizuelnih utisaka, koji je u potpunosti bio odvojen od narativnog, konvencionalnog i realnog. Naravno, on i jeste bio jedini moguć način ekspresije, koji je mogao da se rodi pod uticajem dadaističkog pokreta i socijalne atmosfere nakon Prvog svetskog rata. Činjenica jeste da je realnost svakodnevice opet poslužila kao oaza i utočište reakciji na koncentraciju energije koju je nametnuo nadrealizam. Tako se filmski izraz, opet, okreće spoju realističkog (život sa gradske periferije, kriminalni likovi) i lirskog pristupa (fotografija impresionističkog utiska,

---

<sup>11</sup> Ingo. F. Walther, *Art of the 20th Century*, Volume II, Tachen 2005, str. 637.

<sup>12</sup> Ibid., str. 638.

<sup>13</sup> 1936 – 1940.

ponekad poetični dijalozi, romantični ljubavni motivi) u delima Marsela Karnea, Žana Renoara, Ž. Fejdera (J. Feyder), Ž. Divijea (J. Duvivier) i drugih.

Isti istorijsko – umetničko – estetsko – etički obojeni postupak, primećuje se i kod italijanskog neorealističkog pokreta. Kada je u pitanju samo umetnost filma i fotografije, situacija je jasna: nakon razaranja Drugog svetskog rata, nakon fašističkog diktatorskog režima i prezasićenosti pitkim sadržajima filmova "belih telefona" (*telephono bianco*, tridesetih godina dvadesetog veka) i fotografskih opusa koji se tematski usmeravaju samo na piktorijalno lagane i senzitivne besadržajne i nenarativne prizore, bilo je neophodno uliti dozu svežeg, novog i zdravog duha na italijansku filmsku i fotografsku scenu. Otpor gore navedenim represivnim uticajima, iznedrio je neorealistički pokret sa svim svojim odlikama, o kojima će kasnije biti reči.

Nije, čak, ni potrebno hronološki pratiti pojavu realnosti i životne istinitosti u umetnosti, da bi se postavila teza (ili pravilo) o autentičnom kao punovažnom i vrednom argumentu vrednosti umetničkog dela. Veliki autori filmske umetnosti, poput Andreja Tarkovskog (Андрей Тарковский), potvrđuju ovu tezu: "Možete odigrati prizor sa dokumentarnom tačnošću, obući likove do naturalističke vernosti; imati sve detalje potpuno kao u stvarnom životu, pa opet slika koja se pojavljuje kao učinak neće biti ni blizu stvarnosti, izgledaće potpuno izveštačeno, to jest neverodostojno, iako je ta izveštačenost upravo ono što je autor nastojao da izbegne"<sup>14</sup>, Roberta Bresona (Robert Bresson): "Od bića i stvari iz prirode, na kojima nema ni traga od dramske i ostalih umetnosti, napravićeš umetnost"<sup>15</sup> i drugih (pored neorealističara i poetskih realističara) koji su prepoznali ovu vrednost i svoj autorski opus gradili na njoj.

### **3. Zajednička osnova filmske i fotografske umetnosti**

Potrebno je objasniti i zašto se ovaj rad usko vezuje samo za oblasti ove dve umetnosti: filma i fotografije. Ove umetnosti imaju isto poreklo, isti ontološki karakter i polazište. One nastaju beleženjem stvarnosti oko nas. To ih čini specifičnom i ekskluzivnom grupacijom u okviru vizuelnih umetnosti i postavlja temelj njihovom daljem razmatranju i analizi.

Umetnički razvoj i evolucija filmskog i fotografskog medija povezani su ne samo istorijskim korenima (koji se razilaze nakon pojave kinematografa braće Limijer (Lumière) 1895. godine) nego su spojeni i mnogim drugim strukturalnim činjenicama, karakterističnim za organsko

---

<sup>14</sup> Andrej Tarkovski, *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, 1999, str. 19.

<sup>15</sup> Rober Breson, *Beleške o kinematografu*, List, Novi Sad, 2003, str. 58.

poreklo ovih medija. Istorija filma i istorija fotografije polazi od iste tačke: izuma dagerotipskog postupka 1839. godine, kao prvog javnog fotografskog pronalaska koji je bio prezentovan celom svetu i pušten u javnu upotrebu. Čak i pre toga, preistorija fotografije i filma je ista: pronalasci koji se odnose na optička pomagala, na magičnu lampu (laterna magica), kameru opskuru (camera obscura), praksinoskop (praxinoscope), razvitak hemijskih i svetlosnoosetljivih supstanci, individualna otkrića i pomake koji dovode do 1839. godine. Nakon toga, razvoj fotografske tehnike usmerava se na poboljšanje samog aparatusa, optike, senzibilizacije materijala, paralelno sa grananjem žanrova unutar same fotografske discipline, koja se od svog prvog dana opredeljuje i ispoljava tendencije ka umetničkom stavu. Unapređenje tehnike vodi do realizacije čovekove želje da fotografskim putem zabeleži delove pokreta ljudskog ili životinjskog tela, ili pak pokrete objekata, koji do tada (druga polovina devetnaestog veka) nisu mogli da se primete ljudskim okom ili zabeleže dugom ekspozicijom nedovoljno senzibilizirane emulzije. Sekvencijalna i hrono fotografija i brojni eksperimenti na tom polju predvođeni Edvardom Majbridžem (Edward Muybridge), Albertom Londeom (Albert Londe) i Etijenom-Žil Marejem (Etienne-Jules Marey), veliki su korak napred. Ponajviše, Majbridževi eksperimenti i objavljivanje knjige *Enimal Lokomoušn Animal Locomotion* 1887. godine stvaraju uvertiru u dalje izume i omogućavaju otkriće kinematografa braće Limijer i koji, konačno, sa 1895. godinom i prezentacijom prvog filma, donosi razdvajanje (do sada istovetne razvojne putanje) filma i fotografije. Od tog datuma, film i fotografija dalje evoluiraju kao samostalne i posebne discipline, zadržavajući osnovni (polazni, zajednički) "fotografsko-filmski logos" – vizuelnu, pravougaono opcrtanu, jedinicu zabeležene stvarnosti.

U suštini, njihova ontološka veza je ista: frejm (frame) ili *fotogram* filma korespondira *kadru* fotografije. Ova terminološka konfuzija može samo prividno uneti nejasnoću u razmatranje osnovne ćelije filmskog i fotografskog medija. U pitanju je "sličica" (fotogram u filmu; kadar u fotografiji) koja je bazična i polazna tačka beleženja stvarnosti oko nas. Kamera opskura je osnovni element neophodan za apparatus kojim se oba medija služe, a pomoću kojeg je osvajanje sličica iz stvarnog sveta oko nas i moguće. Dakle, fotografija i film su dve umetničke discipline koje su "ograničene" istim tehničkim uslovima. Tehnika je ono što, u slučaju ovih medija, karakteriše i sam "proizvod", odnosno rezultat definisan vizuelnom formom i uslovljen egzogenim činiocima. Osnovna razlika je komponenta vremenskog trajanja, koja bitno diferencira fotografiju od filma, ali nepobitan je fakt da su dve umetnosti vezane svojim osnovnim ontološkim činiocem, koji karakteriše svaki dalji vid njihove

ekspresije. O tome koliko je autor bitan prilikom izrade bilo kojeg fotografskog / filmskog dela, kasnije će biti reči.

Polazeći od ove istine, daljom analizom izdvaja se sledeća bitna stavka: ove dve umetnosti, jedine su koje su "ograničene" istim tehničko-tehnološkim uslovljenostima. To je prva činjenica koja ih grupiše i povezuje, te kao takve izdvaja od ostalih umetnosti. To isto tehničko-tehnološko svojstvo jeste osnova koja diktira koji će odabrani pojam, stvar, detalj, scena ili tema biti motiv filmske odnosno fotografske obrade. *Nepostojeći entitet ne može biti snimljen*. Realno egzistiranje nekoga ili nečega, neophodan je uslov za njegovo postojanje, samim tim i snimanje (beleženje na filmskoj ili fotografskoj traci, emulziji, memorijskoj kartici, itd).

U istoriji oba medija pojavljuju se momenti kada obe discipline teže ka tome da se izdignu na nivo *lepih umetnosti*, odnosno da budu priznati kao samosvojna umetnost, a ne industrijski pronalazak. Bilo da je u pitanju prevođenje pozorišnih predstava u filmsku formu (*Film d'Art*) ili imitiranje slikarskih manira u fotografiji (*piktorijalizam*), ove "slepe ulice" bile su neophodan korak u razvoju svesti oba medija koji su se, učeći na greškama, kasnije razvili u samostalne discipline. Upravo je njihova specifičnost (koja ih i izdvaja od ostalih umetnosti) bila ta koja će omogućiti da se, okrenuvši se svojim karakteristikama, film i fotografija osamostale u okvirima istorije umetnosti. Koristeći svoj specifikum kao prednost, oba medija počinju da vrednuju vizuelni rezultat koji je moguć i ostvarljiv samo putem filma i fotografije. Buđenje svesti o intenzitetu umetničkog dela koje beleži istinitost samog života, u filmu se javlja počev od Dzige Vertova (Дзига Вертов), dok se u fotografiji osamostaljuju brojni autori vođeni idejama Alfreda Štiglica (Alfred Stiglitz).<sup>16</sup> Uzroci svetskog istorijskog poretka, uticali su na razvoj ne samo filma i fotografije nego i na sve umetnosti, izazivajući reakcije na Prvi svetski rat i na period posle njega. Razvoj objektivnog posmatranja sveta bio je sveprisutan tako da se, nakon dadaističkog požara, javljaju samosvesne inicijacije u filmu,

---

<sup>16</sup> Film je imao više svesti od fotografije o sopstvenoj prirodi i njenoj biti. Razvoj njegovog izraza više je bio upućen na narativno u filmu (iako je prvobitna zamisao braće Limijer bila reprodukcija životne realnosti *per se*) i na forme koje su dalje razrađivale tu narativnost. Dejvid Grifit (David W. Griffith) i njegova naracija montažom i unutar kadra, uzimaju se kao bazično mesto u razvoju istorije filma. Sa daljim razvitkom filmske lingvistike, napreduje i forma koja će kasnije iznedriti individue – osobene autore ili filmske pravce. *Ekspressionizam* tridesetih godina dvadesetog veka u Nemačkoj, Pabstov (Pabst) *Ulični realizam*, Rutmanov (Rutmann) film *Berlin, simfonija jednog velegrada* iz 1927. godine, primeri su koji upućuju na evoluciju misli o filmu kao ličnom izrazu. Dalje slede: uticaj dadaizma i na francuske autore i *Čist film* odvojen od konvencionalnog narativnog stila sa Manom Rejem (Man Ray) i filmom *Vraćanje razumu* iz 1923. godine, pa *nadrealizam* i *nova avangarda* za kojom sledi francuski *poetski realizam* tridesetih godina dvadesetog veka. Za predmet ovog rada bitan je *stav* pojedinih stremljenja u okviru istorije filma, koji će dovesti do vrednovanja *realnog i istinitog* unutar filmske fikcije, a sa kulminacijom u italijanskom neorealističkom pokretu 1943. godine.

fotografiji, slikarstvu, književnosti, itd. Opet, primordijalno polazište: realnost kao inspiracija za kreativan akt.

Veliki korak dalje u razmatranju postojanja osnovnog atoma ovih disciplina, vodi nas do neorealizma kao pojma vezanog za film i fotografiju. Dakle, ono što je zajedničko ovim dvema umetnostima jeste ne samo filmski isečak zabeležen na filmskoj traci ili fotografskom filmu (memorijskoj kartici, filmskim trakama itd.) nego i sama *priroda* te zabeleške.

Osnovna (ontološka, kako bi je nazvao Andre Bazin (André Bazin), zajednička karakterna crta filmske i fotografske umetnosti, njihov organski zajednički činilac, izvor svih kasnijih postulata vrednovanja nekog dela, jeste: *objektivno beleženje realnih stvari i činjenica iz svakodnevnog sveta i života oko nas*. Iz te osnovne vizuelne beleške, proizilaze sve dalje radnje na nekom filmskom ili fotografskom umetničkom delu, obrade, intervencije itd. Stvarnost se pojavljuje kao neiscrpan izvor sadržaja, pogodnog za dalji umetnički proces. Tako da nas ona svojim opulentnim materijalom navodi na "razotkrivanje stvarnosti, što je karakteristično za neorealizam"<sup>17</sup>.

Ali, kvintesencija ostaje: film i fotografija su mediji koji polaze od realnog vizuelnog notiranja sveta koji nas okružuje i koji tu zabelešku (uobičajenu autorskim, ličnim, filozofskim, estetskim pristupom) realizuju i definišu u krajnji entitet: umetničko delo kreirano na toliko različitih načina, koliko je i samih autora. Stoga, "izvesna sadržina donosi sobom uvek i svoju posebnu tehniku"<sup>18</sup>.

#### **4. Karakteristike neorealizma**

Potrebno je definisati karakteristike pojma neorealizam, poput: dokumentarizam, istinitost, narativnost, realnost, hornika, zbog toga što su one osnovni atributi koji čine okosnicu analize ove teme.

##### **4.1. Dokumentarizam – istinitost**

Pri poređenju filmske i fotografske slike, primetna je razlika po kojoj se može tvrditi da kod fotografije postoji manja potreba za objašnjavanjem istinitog i dokumentarnog sadržaja, nego

---

<sup>17</sup> Citat: Čezare Cavatini, *Teze o neorealizmu*, preuzeto iz: Dušan Stojanović, *Teorija Filma*, Nolit Beograd, 1978, str. 319.

<sup>18</sup> Ibid., str. 318.

kod filma. Ova razlika potiče od fundamentalne diferencije ovih medija: *komponente vremenskog trajanja*. Fotografiji je, dakle, lakše da "prevari" i "slaže".

Narativnost fotografije manje je opterećena *obimom* samog dela. Jedan stoti deo sekunde dovoljan je za nastanak nekog fotografskog prizora i, samim tim, fotografski kadar ima svoju dijegezu koja ne podleže analizi posmatrača u tolikoj meri, koliko filmska. S druge strane, film poseduje drugačije tumačenje i interpretiranje realnog – u okviru filmske fikcije ili dijegetičke stvarnosti filma. Dela neorealizma koja će biti analizirana u daljem radu, jesu stvarnog, realnog porekla (ontološki, ona su u dubokoj vezi sa realnošću). Primera radi, jedan od najuticajnijih neorealističkih filmova, *Rim, otvoreni grad* Roberta Roselinija iz 1945. godine, nastao je inspirisan istinitim dešavanjima, ličnostima i njihovim sudbinama tokom okupacije Italije za vreme Drugog svetskog rata. Ali, ipak, realizacija filmskog dela podrazumeva formiranje scenarija, organizovanje snimanja, angažovanje ljudi na zadacima ili glumačkog ili realizatorskog profila. U većini slučajeva, realni su i stvarni setovi, pripovedane priče, neiskvareni preglumljeni izrazi. Ali, sam nastanak – nije.

Slična stvar se, naravno, može desiti i prilikom stvaranja fotografske slike. Mario de Bijazi (Mario De Biasi), jedan od vodećih neorealističkih fotografa, prepričavajući nastanak jedne od njegovih poznatijih fotografija, *Devojka na biciklu*, pojašnjava da – iako zabeležena situacija<sup>19</sup> deluje potpuno autentično, jedinstveno, poput momenta koji je zabeležen upravo u trenutku slučajnog boravka autora na tom mestu i u to određeno vreme – istina je drugačija. Sam autor tvrdi da je, videvši devojkicu koja je prešla biciklom preko vodene bare, zamolio da se vrati i da to učini ponovo pred njegovim objektivom. Dakle, u drugom, režiranom, isceniranom "tejku"<sup>20</sup>, rekreirana je fotografija koja je kasnije dobila više nagrada i bila objavljena u više publikacija, kao jedno atraktivno delo italijanske neorealističke fotografije<sup>21</sup>.

## 4.2. Narativnost

Režirana, postavljena, unapred organizovana fotografija snimljena sa predumišljajem, neće pretpostavljati toliku dozu ne-autentičnosti koliko film, zbog jednog jednostavnog razloga: u njoj nema vremenskog trajanja koje podrazumeva stvaranje dijegetičke stvarnosti. Naracija svakako postoji, ali protok vremena koji drži pažnju posmatrača i koji ga uvodi u stvarnost

---

<sup>19</sup> Devojka na biciklu u pokretu kojim prelazi preko lokve vode na putu, pritom, podižući noge sa pedala bicikla da bi joj ostale nepokvašene.

<sup>20</sup> "take", engl.

<sup>21</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 216.



narativnog prikazanog sadržaja putem radnje koja traje – ne postoji. Momenat zabeležen u okviru vrlo kratkog dela sekunde, može da kamuflira (ne u potpunosti, ali mnogo lakše nego film) postojanje prvobitne namere koja anulira "hvatanja" prirodne situacije, koju umetnik ne režira.

Fotografski specifikum i jeste taj da putem jednog prizora (slike), pomoću svoje ontološke strukture (realnog), akcentirajući jedan *tren* zabeležen iz života, predoči: priču, događaj, situaciju, osobu ili osobe, informaciju bilo koje vrste životnosti, čak i osećaj. Ovde je, dakle, koncentracija narativnog sadržana u jednom prizoru (fotografiji), koji je zabeležen u jednom izuzetno kratkom vremenskom periodu: trenutku.

Ova suprotnost je karakteristika fotografije koja je direktna suprotnost filmskom mediju. Film podrazumeva istu ontološku polaznu tačku (realnost snimljenog), ali je izražava i prenosi putem vremenskog trajanja filmskih slika. Narativnost se u filmu prepričava i prenosi putem dijegeze stvorene spram planiranog scenarija, knjige snimanja, konstruisane mreže snimljenih kadrova, montaže, itd. Kao medij, on se oslanja na čula primaoca (gledaoca), te je sigurno da, obraćajući se vidnim i slušnim percepcijama, preobraća sadržaj koji crpi iz svakodnevnog u emociju.

Dakle, suština neorealističkog filma nije u snimanju dokumentarnih zapisa. Esencijalni kvalitet ovog pokreta i svežina njegovog duha, sadržani su u činjenici da su autori neorealizma prepoznali modus kojim stvarne motive, priče, činjenice, objekte, ljude, inkorporiraju u svoja dela i time čine autorski opus koji ima nediskutabilan autoritet.

Bilo da je u pitanju stvaranje vizuelne slike u vidu crteža, fotografije, slike ili filmskog zapisa, svaka od navedenih vizuelnih kreacija nosi, na način definisan i specifičan samom mediju, odgovornost prenošenja ideje i narativnog sadržaja u pravom, autorsko-izvornom obliku.

### **4.3. Realnost**

*Realnost* je prvobitna partikula iz koje akumulira neorealistički izraz. Stoga je potrebno skrenuti pažnju na različitost između *objektivne* i *subjektivne realnosti*. Zapravo, ova podela upućuje na bitan element u umetničkom procesu: subjektivan doživljaj objektivne stvarnosti (realnosti) koji je izuzetno bitan, štaviše krucijalan, kada je u pitanju forma i izgled nekog umetničkog dela. Spram toga, nije pogrešno reći da je subjektivan doživljaj autora, koji se odnosi na interpretaciju objektivne realnosti, ono što čini krajnji oblik i vizuelnu formu, kao i unutrašnji emotivni i energetski naboj nekog umetničkog dela.

Unutrašnji kreativni proces: *misao – ideja – predvizuelizacija – realizacija – procena* (koji podrazumeva mentalni proces izgradnje umetničkog dela), u velikoj meri zavisi od subjektivnog poimanja i interpretiranja realnosti oko nas. Kada je u pitanju delo neorealističkog izraza i sadržaja, tim pre ovaj faktum dobija na važnosti, s obzirom na to da je realnost fundamentalna komponenta umetnosti neorealizma. Neosporno je da individualno bogatstvo duha i razvoj intelekta predstavljaju činioce koji stvaraju sadržaj dovoljno bogat iz kojeg se, usled stečenih uslova (sazrevanje kreativne misli), „rodi“ ideja. Ona samom autoru pruža podsticaj i za njenu realizaciju, odnosno za kreativan čin. Svesno usmerenim oblikovanjem ideje gradi se (predvizuelizuje) slika unutar samog uma, koja je osnova i prethodnica dugom procesu realizacije umetničkog dela.

Kada ovu misao primenimo na usko polje neorealističkog umetničkog stava, jasno je da je subjektivno (kao autorsko) polazište ono što ne samo gradi i čini delo onakvim kakvim ono biva otelotvoreno nego je i utkano u sadržaj i smisao duha dela koje se bavi realnim temama i stvarnošću kao polazišnom tačkom umetnosti tog određenog perioda.

Procesom realizacije, neko delo se iz subjektivne sfere autorskog postojanja, dovodi do realnog i objektivnog. Upravo unutar te odgovornosti, tog rada, iznova se dešava isti proces koji prati stvaranje umetničkog dela od samog početka, prvobitne misli. Uticaj subjektivnog doživljaja objektivne realnosti evidentan je i sveprisutan u svakoj fazi realizacije nekog dela. Izvorna autorska misao pretvorena u ideju, metamorfozira se u nov entitet, a njegova realnost u realnost filmskog ili fotografskog dela.

#### **4.4. Hronika**

Hronika vremena koje je u Italiji definisalo izbor tema neorealističkog pokreta, bila je izvorište plodnih i svežih ideja koje su se razvile na tlu dotadašnje bezlične umetničke scene i u socijalnom okruženju koje je bilo umorno nakon iscrpljujućeg ratnog perioda, te gladno i željno novih svežih i kreativnih umetničkih stremljenja. Dodati tome još i činjenicu da je umetnost neorealizma tematski pogodovala kolektivnom osećanju koje je vladalo u Italiji nakon Drugog svetskog rata, jasno je zbog čega je hronika, kao izvor, bila uspešna pri nastanku neorealističkog izraza u umetnosti.

Otkrivanje bezbroj novih tema, odgovor na empatiju fašističkog filma i fotografije, široke mogućnosti novog izražavanja i ekspresivnosti, reakcije na završenu borbu i narodne teme koje su vukle korene iz nje – sve to usmerava na hroniku, kao na dokaz o prošlom vremenu koje je još uvek aktuelno, a koje je snažno obeležilo život svakog Italijana ponaosob. Otud

hronika u filmu i u fotografiji, otud njena značajna uloga u neorealizmu. Bez nje, ovaj pokret ne bi bio ono što jeste. Realnost, sama po sebi, za italijanski realizam jeste bitna, ali bez osvrta na period u kojem je zemlja bila žrtva ogromne represije i u kojem su ljudi pretrpeli ogromne gubitke – italijanski neorealizam bio bi samo realistični film.

Pored toga, period neposredno nakon završetka Drugog svetskog rata nudi i sadržaje obojene osećanjima koja su se u narodu stvorila nakon oslobođenja: novi životni problemi nastali nakon kraha fašizma, revitalizacija društva, socijalne promene u trenutku prosperiteta i napretka. I film i fotografija su najadekvatnije vizuelne umetnosti koje, spram svog ontološko realnog karaktera, mogu da inkorporiraju hroniku u svoje delo. To je sublimacija potrebe za dokumentovanjem istinitih i stvarnih situacija, prepričavanjem događaja, beleženjem i očuvanjem osećaja tada široko rasprostranjenog na tlu Italije. Ovaj povod fotografiju usmerava ka reportaži, a film ka neorealističkom delu, što u velikoj meri oslobađa i usmerava put novoj umetničkoj misli.

Dok film ovog perioda istražuje istorijske okolnosti i hroniku prošlog perioda kroz situacije pretočene u originalna scenarija, realizuje dela upotrebom realnih setova i naturščik glumaca, fotografija ima manji period sazrevanja, te joj nedostaje intelektualni doprinos kakv je bio presudan za druge discipline. U tom duhu, autori poput Marija de Bijazija, na primer, kao i reporteri novinskih agencija, izlaze na ulice i dokumentuju stvarno stanje u kojem se zemlja nalazi. Dakle, izgleda da su "utisak, sugestija i uticaj onoga što smo duboko preživeli", kako piše Serđo Amidei (Sergio Amidei), uputili na hroničarsku revokaciju događaja.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 173.

## II Neorealizam u filmu

### 1. Koreni neorealizma u filmu

Analiza umetnosti filma i fotografije neorealizma i sinteza zaključaka koji se odnose na ovo razmatranje, prevashodno nameće razradu svake od ovih tema ponaosob. Kada govorimo o neorealističkom pokretu uopšte, film se postavlja (prema svojoj zastupljenosti u literaturi, publikacijama, medijima i u ostalim vidovima javnih proklamacija) kao dominantan u odnosu na ostale umetnosti neorealizma. Stoga je, bez nekog posebnog drugog razloga, prva na redu analiza neorealističkog filmskog opusa.

Hronološko izlaganje prethodnice neorealizma u italijanskoj kinematografiji, vodi ka riziku od preopširne prezentacije, koja može skrenuti sa teme samu suštinu ovog rada. Da bi se izbegao suvoparno karakterisan popis godina, realizovanih dela, autora i pojava unutar opšte istorije filma koja se odnosi na italijansko područje<sup>23</sup>, biće akcentirane samo one pojave koje neposredno dovode do rađanja italijanskog neorealističkog filma.

---

<sup>23</sup> Italijanska filmska produkcija je pred početak Prvog svetskog rata bila vodeća u svetu, zahvaljujući velikim kostimiranim spektaklima, realizovanim u studiju *Cines* u Rimu. Prvi spektakl ovog tipa jeste film *Osvajanje Rima* (*La presa di Roma*) 1905. godine. Pored toga, snimale su se i kratke komedije i dekadentne melodrame poput *Ali, moja ljubav ne umire* Marija Kazerinija (Mario Caserini) iz 1913. godine. Film je snimljen u Torinu, u kojem je Arturo Ambrozio (Arturo Ambrosio) izgradio studio koji je počeo sa produkcijom 1906. godine. Njegov najveći konkurent kasnije, bio je *Italia Film* Đovanija Pasteronea (Giovanni Pasterone).

Trend snimanja velikih spektakla nastavlja se filmovima: *Poslednji dani Pompeje* (*Gli ultimi giorni di Pompei*) Luiđi Mađija (Luigi Maggi) iz 1908; *Catilina, Beatrice Čenčo* (*Beatrice Cenci*) Marija Kazerinija 1909; *Lukrecija Bordžija* (*Lucrecia Borgia*) i *Mesalina* (*Messalina*) 1910. U isto vreme, Paté osniva *Film d'arte Italiana* u Milanu (po francuskom uzoru) zbog samostalne proizvodnje kostimiranih istorijskih spektakla.

Period između 1909. i 1912. godine obiluje filmovima poput: *Julije Cezar* (*Giulio Cesare*) Đovanija Pasteronea; *Brut* (*Bruto*) i *San Francisko* Enrika Gvaconija (Enrico Guazzoni); *Poslednji dani Pompeje* Marija Kazerinija i *Kvo vadis?* (*Quo vadis?*) opet, Enrika Gvaconija, koji je i osvojio svetsko tržište. Ilustracija ovom fenomenu je i činjenica da je (zbog važnosti događaja) za projekciju filma na Brodveju (Astor theater, Njujork, 21. april 1913.) cena karte iznosila 1 dolar, umesto uobičajenih 25 centi. *Kvo vadis* je tada bio najduži do tada prikazan film u Americi.

Još spektakularniji je sledeći film, *Kabirija* (*Cabiria*) Đovanija Pastronea iz 1914. godine, snimljen u *Italija filmu*. Pastroneu je asistent bio, tada najčuvaniji živi italijanski pisac, Gabrijel d'Anuncio (Gabriel d'Anuncio), koji je bio zadužen ne samo za međunatpise nego je i osmislio imena glavnim junacima filma (Kabirija znači: rođen iz vatre). Sa brižljivo pripremljenom scenografijom kolosalnih razmera i velelepim masovnim scenama, *Kabirija* je bila spektakl koji je po obimu produkcije nadmašio *Kvo vadis*.

Period prosperiteta italijanskog filma naglo je prekinut izbijanjem Prvog svetskog rata, nakon kojeg dolazi inovacija zvučnih filmova i konkurencija američke i nemačke filmske produkcije dvadesetih godina dvadesetog veka. Kako je i uticaj stranog (najviše američkog filma) gušio domaću produkciju, 1919. godine je osnovana organizacija *Union Cinematografica Italiana* (UCI) od strane Joakina Mečerija (Gioacchino Mecheri) i Đuzepea Baratola (Giuseppe Barattolo), dva italijanska advokata. Okupivši vodeće italijanske producente sa marketinški postavljenim strateškim ciljem, osnivanje UCI bio je pokušaj revitalizacije italijanske kinematografije. Podelom partnerstva rodile su se dve posebne, konkurentne kompanije: Mečeri je preuzeo *Celio*, pa zatim *Italia film*, a Baratolo: *Cines*, *Ambrosio* i *Film d'arte italiana*. Dalje nastojanje oživljavanja domaće produkcije manifestuje se

Direktan uticaj na strukturalnu obojenost neorealističkog filma, ima period koji se odigrao neposredno pred njegovo začeće, kako sa socijalno-političke tačke gledišta, tako i sa kinematografske. Duboka inspirisanost neorealističkog filma društvenim duhom, ima korene u realnim događajima koji su okarakterisali prethodni period italijanske istorije u trajanju od par decenija unazad, pre nastanka prvog neorealističkog filma *Opsesija*, Lukina Viskontija iz 1943. godine. Opšte poznata istorijska činjenica jeste da je dolazak fašizma na vlast u Italiji dvadesetih godina dvadesetog veka, uveo diktatorsku represiju koja je (kao i svaka u istoriji čovečanstva) pod vođstvom Benita Musolinija, podvrgla sopstvenim potrebama i ciljevima sve moguće javne načine oglašavanja, tako da se i film, kao jako i izražajno medijsko sredstvo, našao u ovoj grupi. Štaviše, Musolini je osnovao *Kinematografsku uniju za obrazovanje i propagandu* (*L'Unione Cinematografica Educativa* – LUCE) 1924. godine, koja je kao državna organizacija služila za snimanje i distribuiranje filmskih žurnala, novosti, dokumentarnih filmova, koji su direktno podržavali vladajući režim. Ova propagandna mašina kulminirala je osnivanjem *Nacionalnog zavoda za kinematografsku industriju* (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* – ENIC) 1935. godine, kao centralne organizacije koja je upravljala distribucijom i prikazivanjem svih filmova u Italiji. Monopol nad filmskom industrijom biva kompletiran 1937. godine, kada je Musolini naredio osnivanje nacionalne filmske škole *Eksperimentalni centar za kinematografiju* (*Centro Sperimentale della Cinematografia*) i izgradnju velikih filmskih studija Činečita (*Cinecittà*) u Rimu. Poređenja radi, Činečita je bio kompleks studija koji je, po veličini, moguće komparirati sa UFA<sup>24</sup> studijima u Nemačkoj, osnovanim pred procvat nemačkog ekspresionizma neku deceniju ranije.

---

osnivanjem kompanije S.A.S.P. (Società Anonima Stefano Pittaluga) 1926. godine koja je sublimirala najveće italijanske studije. Privatnog porekla, ova kompanija je imala i podršku vlade kada joj je fašistički vođa Benito Musolini (Benito Mussolini) ovlastio ekskluzivna prava na distribuciju dokumentarnih filmova i filmskih novosti u proizvodnji LUCE (*L'Unione Cinematografica Educativa*). Godine 1930. snimljen je prvi govorni italijanski film *La canzone dell' amore*, Đenara Rigelija (Genaro Rigelli) u S.A.S.P. Nakon toga je osnovana ENIC (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche*), agencija preko koje je fašistički režim kontrolisao italijansku filmsku industriju nakon 1935. godine.

Tokom 1931. i 1932. godine, snimljeni su zvučni filmovi: *Majka zemlja* (*Terra madre*); *Uskrsnuće* (*Ressurrectio*) Alesandra Blazetija (Alessandro Blasetti) i *Figaro i njegov veliki dan* (*Figaro e la sua gran giornata*); *Muškarci, kakvi mangupi!* (*Gli uomini, che mascalzoni!*) Marija Kamerinija (Mario Camerini), u kojem je glumio i Vittorio de Sica (Vittorio De Sica).

Svi ovi naponi doprineli su da se italijanska kinematografija revitalizuje i doprinese godišnjem porastu filmske produkcije tokom kraja tridesetih godina dvadesetog veka. Fašistička vladavina je ipak nametnula određen eskapistički stil plitkih melodrama i komedija – filmova "belih telefona" (telephono bianco) koji su dominirali periodom pred dolazak neorealizma. Blazetijev film *1860*, iz 1934. *Kondotijeri* (*Condottieri*) Luisa Trenkera iz 1937; *Scipion Afrikanac* (*Scipione l'Africanus*) Karmina Galonea (Carmine Gallone) iz 1937; *Crna košulja* (*Camicia nera*) Đovakina Forcana (Giovacchino Forzano) iz 1933, koji je temom direktno vezan za sam fašistički pokret kao i: *Stara Garda* (*Vecchia guardia*) iz 1934. Blazetija.

<sup>24</sup> Universum Film AG

Iako zamišljen kao partijski obojen projekat koji treba da prenosi ideju vladajućeg režima i pomogne održanju vlasti u zemlji, Centro Sperimentale (*Centro Sperimentale*) je imao i svojih pozitivnih strana. Naime, mnogi perspektivni studenti su se, pod upravom filmskog stvaraoca Luidžija Kjarinija (Luigi Chiarini), edukovali i evoluirali u prave autore filmske umetnosti: Roberto Roselini (Roberto Rossellini), Đuzepe de Santis (Giuseppe de Santis), Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni) i drugi. Ovo posredno dokazuje da koren neorealističkog filma i njegovih autora ima direktan pristup Musolinijevoj filmskoj industriji. Pored toga, postojanje filmskih časopisa u velikoj je meri doprinelo razvoju teoretske misli i razmeni iskustava, budući da su tekstovi vodećih stranih autora (poput Ejzenštajna, Pudovkina i Balaža (Béla Balázs)) bili objavljeni na stranicama časopisa *Belo i crno* (*Bianco e Nero*) i *Film* (*Cinema*). Jaka kritika i teoretska misao imala je svoje mesto i u objavi na stranicama i drugih časopisa poput *Novi film* (*Cinema Nuovo*) i drugih. Tekstovi Lukina Viskontija takođe su našli svoje mesto u ovim publikacijama, što dokazuje da su međusobni uticaji počeli da se realizuju još i pre samog, zvaničnog, rođenja neorealističkog filma.

Podsticaj procvatu domaće filmske industrije, takođe je bila i činjenica da je Musolini 1940. godine (kada Italija stupa u sukob Drugog svetskog rata) zabranio uvoz američkih filmova. Posledica toga jeste anuliranje strane konkurencije potpomognuto državom i mogućnost da italijanski film počne sa velikom produkcijom stilizovanih dela, brižljivo pripremljenim adaptacijama književnih tekstova u formi dekorativnog formalizma odnosno *kaligrafizma*, kako ga je nazvao Đuzepe de Santis. Iako je pomenuti manir – kaligrafizam – bio umnogome antiteza neorealizmu, on je pripremio teren za buduća snimljena dela, obrazujući filmske radnike i kadrove scenarista, umetničkih direktora, kreativaca, tehničara i ostalog osoblja. Italijanska filmska produkcija pod fašizmom, poznata je po filmovima u maniru "belih telefona" nazvanih tako, jer se često u nekoj od scena filma ovog tipa, pojavljuje lepo dekorisani enterijer više srednje klase (iz čijeg miljea su scenarija i vodeće filmske priče) sa rekvizitom: belim telefonom, kao simbolom ležernog i lagodnog života. Ipak, evidentno je da su ova dela inspirisana (ukoliko se ovaj termin može opravdano upotrebiti u ovom slučaju) nazadnom nacionalističkom ideologijom koja je stvarala pitki "film za narod". Ovakav film je komponovan po kosmopolitskim kriterijumima i sa jasnim propagandnim namerama, dok je dokumentarni film bio dominantniji instrument vladajuće struje i zastupljene ideologije.

Da bismo preciznije doživeli i shvatili pravu atmosferu društvenog miljea u kojem su ovakvi filmovi imali svoj koren, treba napomenuti i da je 1936. godine Vatikan, sa papom Pijem XI

na čelu, poslao episkopsku poslanicu *Vigilanti cura*<sup>25</sup> tadašnjem američkom biskupu u kojoj se preporučuje bojkot filmova nepriličnog sadržaja. Uz to, upućene su čestitke *Legiji pristojnosti* (*Legion of Decency*) na tadašnjim aktivnostima. Štaviše, papa Pije XI je izrazio veliku zabrinutost zbog uticaja filma na omladinu i želju za rigoroznijim klasifikacijskim cenzurnim sistemom. Može se reći da su se raniji zahtevi i stavovi pape podudarali se zahtevima fašističkih cenzora, koji su naginjali ka "prosvetljenijem" filmu. Iznad svega, jedna od okosnica ovog cenzorskog sistema, definisala je i predstavu ženskog lika u filmu, koji je morao biti uobličan tako da glavna junakinja mora biti ili devica ili udata žena i majka. Kada uzmemo u obzir uticaj koji je Vatikan imao (a ima i danas) na populaciju Italije kao zemlje katoličke veroispovesti, stiče se stvarni uvid u to koliko je stvarno impakta imao ovakav stav na narodni milje, koji i jeste bio primarna publika italijanske filmske produkcije.

Prethodnicu neorealizma u ovom periodu možemo naslutiti i po primeru nekolicine snimljenih dokumentarnih filmova Frančeska de Robertisa (Francesco de Robertis), koji je tada bio šef Filmskog odseka Ministarstva mornarice. Njegovi poludokumentarni dugometražni filmovi podrazumevali su angažovanje naturščika neprofesionalnih glumaca, snimanje na setovima – eksterijernim lokacijama i dokumentarnim izrazom koji je bio sličan onom iz tadašnjih filmskih novosti (filmskih žurnala), što kasnije postaju odlike neorealističkog filma. Čak je dokumentovana i direktna saradnja sa jednim od velikih imena neorealističkog (i uopšte italijanskog) filma – Robertom Roselinijem, koji je za De Robertisa snimio film *Beli brod* (*La nave bianca*) 1941. godine. Roselini je snimio još dva filma pod supervizorstvom De Robertisa, iako je ideološki bio potpuno suprotnih shvatanja od fašistički nastrojenog mentora: *Jedan se pilot vraća* (*Un pilot ritorna*) 1942. godine i *Čovek s krstom* (*L'uomo dalla croce*) 1943. godine. Filmovi obojeni fašističkom ideologijom koje je snimio (kasnije) veliki autor neorealističkog filma, jesu antiteza njegovom ličnom stavu i ljudskim stanovištima, tako da se može zaključiti da su uticaji koje je Roselini usvojio tokom rada na ovim filmovima, bili čisto tehničke prirode.

To je svakako bilo doba kompromisa i italijanski film (kao i mladi stvaraoci koji realizuju svoja prva samostalna dela) u tom periodu konformizma, nalazi mesto za promociju novih snaga. Kastelani (Renato Castellani), Soldati (Mario Soldati), Latuada (Alberto Lattuada), Viskonti, De Sika i Roselini jesu, može se reći, potajno forsirali događaje, te njihove težnje počinju da se realizuju i ostvaruju u periodu između 1936. i 1940. godine. U tu grupu spadaju

---

<sup>25</sup> Robyn Karney, *Cinema year by year 1894 – 2005*, Dorling Kindersley Limited, London 2005. str. 254.

kratkometražni Roselinijevi filmovi, pojava De Sike<sup>26</sup>, Pađolijev *Zbogom mladosti*, i druga dela u velikoj meri potaknuta rečju kritike. Ipak, mora se skrenuti pažnja da nisu svi mladi autori istim intenzitetom nastajali i jačali u ovom periodu. Zvanični formalizam italijanske kinematografije, nekom, poput Roselinija, dao je podstrek za novim sopstvenim izražavanjem i jasnim stavom koji je bio u kontrapunktu tada vladajuće filmske politike. Drugi su se (poput Kastelanija, Soldatija, Latuade i još nekolicine) okrenuli formalizmu, kao načinu da se ignoriše i (ne) reaguje protiv zvanične kinematografije. Zatvaranje u izveštačene slike i ignorantni stav prema spoljnim dešavanjima, doprineli su njihovom estetskom izrazu i nadogradnji, ali su isto tako posvedočili nemoći hvatanja u koštac sa kasnije pridošlim, novim, svežim i intenzivnim duhom neorealizma.

Ta druga tipologija filma, koja se realizovala u to vreme, bila je možda jasniji pokazatelj neorealističkoj tendenciji koja će se razviti nakon pada fašističkog režima. Filmovi koji se bave temama srednje klase i manirima života prosečnog Italijana, bar po studijama društvenih situacija, bili su bliži neorealističkom stavu. Adekvatan primer među ovim delima jeste film *Deca nas gledaju (I bambini ci guardano)* iz 1942. godine, zbog potpisanih imena (Vitorio de Sika i Čezare Cavatini (Cesare Zavattini) – veliki duet neorealističkog filma) s jedne strane i tragičnog kraja (samoubistvo dečaka) s druge.

Glavni ideološki portparol i najveći scenarista neorealističkog filma, ujedno je i njegov osnivač na teoretskom planu, Čezare Cavatini, student prava koji, nakon dolaska u Milano 1930. godine, počinje da radi za izdavačku kuću Anđela Ricolija (Angelo Rizzoli) i da se posvećuje pisanoj reči. Kada je 1934. godine Ricoli počeo sa produkcijom filmova, Cavatini svoj spisateljski talenat usmerava ka stvaranju scenarija. Godinu dana kasnije susreće De Siku, nakog čega počinje i njihova dugogodišnja saradnja, ključna za istoriju neorealističkog italijanskog filma.

U svakom slučaju, spram koncentracije tadašnjeg raspoloženja i atmosfere u Italiji i italijanskoj kinematografiji, Cavatinijev vizionarski duh doprinosi preokretu u monotonoj filmskoj produkciji, pozivajući 1942. godine na novu vrstu italijanskog filma. Cavatini je prepoznao ono što su i sva velika autorska imena u istoriji kinematografije: vrednost životnih, istinitih situacija koje, transponovane u kinematografsko delo, doprinose njegovoj autentičnosti i vrednosti. Ono što je Cavatini tražio kao nov i svež sadržaj neorealističkog filma, bili su "dostojanstvo i svetinja svakodnevnog života običnih ljudi, tako daleki od fašističkog ideala heroizma"<sup>27</sup>. Kasnije će, u vreme početka neorealizma, napisati: "Stvarnost

---

<sup>26</sup> Filmovi: *Rose scarlatte*; *Maddalena, zero in condotta*, 1940.

<sup>27</sup> Dejvid Kuk, *Istorija filma II*, CLIO, Beograd, 2007, str. 10.



sahranjena ispod mitova polako je ponovo procvetala. Film je počeo sa stvaranjem sveta na svoj način. Ovde je bilo drvo; ovde starac; ovde kuća; ovde čovek koji jede, čovek koji spava, čovek koji plače [...] Film [...] bi trebalo da prihvati, bezuslovno, ono što je savremeno. Danas, danas, danas"<sup>28</sup>.

Ono što će neorealističke autore odvojiti od tadašnje monotone vladajuće struje u filmskoj produkciji, jeste potreba, težnja za prezentacijom životnih iskrenih i svežih priča i događaja. Neorealistički film je imao potrebu da podstakne auditorijum na razmišljanje jednostavnim istraživanjem elementarne istine. U tradiciji verizma, i neorealizam u filmu ima potrebu za dokumentovanjem, za novim izrazom, i traga za izlazom iz romantičarskih pitkih tema, do tada eksploatisanih i ulazak u svet realnog i u najdirektniji kontakt sa ljudskom stvarnošću. Sve to putem opisnog i detaljnog pristupa koji podrazumeva životne istine, činjenice, motive, svakodnevni duh ljudske egzistencije. "To je jedna devičanska realnost u kojoj su svakodnevni problemi – večni problemi."<sup>29</sup>

## 2. Godina 1943.

Ovaj datum može se uzeti kao godina inicijacije neorealističkog pokreta u filmskoj umetnosti, zahvaljujući podatku da je tada Umberto Barbaro, kao kritičar i profesor na Centro Sperimentale, objavio članak<sup>30</sup> u kojem je upotrebio izraz *neorealizam*. Terminom je označio ono što je tadašnjoj italijanskoj filmskoj industriji nedostajalo, osvrćući se na francuski *poetski realizam* i kritikujući tadašnje stanje konvencionalne italijanske kinematografije. Ubrzo su ga prihvatili Đuzepe de Santis i ostali kritičari, okupljeni<sup>31</sup>, okupljenih oko časopisa *Crno i belo (Bianco e Nero)*, *Film (Cinema)*, *Novi film (Cinema nuovo)* i *Rivista del Cinema Italiano*, koji su svesrdno podržali novu struju nacionalnog filma, čija je plima tek bila na pomolu. Kako je Barbaro primetio, najveći uticaj na nov realizam italijanskog filma imao je pokret francuskog *poetskog realizma*, koji je bio i izuzetno međunarodno popularan i široko rasprostranjen. Ono što karakteriše ovaj filmski pravac (a i odlika je fotografskog manira tog

---

<sup>28</sup> Ibid., str. 11.

<sup>29</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 85.

<sup>30</sup> Esej pod imenom *Neo-realismo* objavljen 1943. godine, u posleratnom periodu korišćen je kao (jedan od) manifesta pokreta. Ora Gelly, *Stardom and the Aesthetics of Neorealism*, Roulledge, New York, 2012, str. 7.

<sup>31</sup> Đani Pučini, Gvido Aristarko, Đan Pjetro Del Akva, Klaudio Varese (Claudio Varese), Pjetro Speri (Pietro Speri), Fernando Lodoviko Lungi (Fernando Lodovico Lunghi), Vitorio Spinacola (Vittorio Spinazzola), Fernaldo di Đamateo (Fernaldo Di Giammatteo), Đan Luidi Rondi (Gian Luigi Rondi), Đan Frančesko Luc (Gian Francesco Luc), Đuzepe Ferara.

perioda), jeste povratak humanističkim temama i socijalno obojen karakter, tretiran poetskim pristupom. Film *Žana Renoara, Toni* iz 1934. godine, bio je izuzetno bitan strukturalni model italijanskom neorealizmu, zahvaljujući činjenici da je priča koja se odnosi na italijanske imigrante, snimljena na lokaciji u južnoj Francuskoj i uz angažovanje naturščika. Činjenica je i da su Lukino Viskonti i Mikelandelo Antonioni, kasnije reditelji italijanskog neorealizma, jedno vreme radili na filmovima francuskih autora kao asistenti, scenaristi itd<sup>32</sup>. Viskonti, mladi aristokrata antifašističkih stavova, radi za *Eksperimentalni centar za kinematografiju (Centro Sperimentale della Cinematografia)* i za časopis *Film (Cinema)*, pre nego što stupa u sradnju sa francuskim rediteljem Žanom Renoarom. Asistiranje na Renoarovim filmovima ne samo da će biti od presudnog značaja za formiranje njegove neorealistički orijentisane filmske semiotike (i semantike) nego će imati i direktan uticaj na stvaranje prvog neorealističkog filma *Opsesija (Ossessione)* 1943. godine. Viskonti je, naime, po savetu Renoara, adaptirao roman američkog pisca Džejmisa Kejna (James Cain) *Poštar uvek zvoní dva puta*, za potrebe scenarija *Opsesije*. Takođe je izvesno da je Viskontijev boravak u SAD-u, tačnije u Holivudu, izvršio neposredan uticaj na prvi stvoreni film italijanskog neorealizma, tako da se može reći da se na primeru Viskontija i *Opsesije* dokazuje teza o uticaju francuskog poetskog realizma, američkog filma i književnosti i međusobne saradnje italijanskih autora (Đani Pučini (Gianni Puchinni) i Anotnio Pjetrandeli (Antonio Pietrangelli) saradivali su sa Viskontijem na scenariju).

### 3. Uticaj verizma na neorealizam

Naredni Viskontijev film *Zemlja drhti (La terra trema)* iz 1948. godine, proširuje ovu tezu o stranim uticajima dodatnim dejstvom književnosti Đovanija Verge (Giovanni Verga), preciznije knjige *Porodica Malavolja*, na kojoj je film i zasnovan. Prema režiseru i kritičaru, Đuzepeu de Santisu (Giuseppe De Santis), Vergino delo odnosno književni verizam, jeste preteča neorealizma u filmu, iako on distancira direktni uticaj samog Verge, pridajući prednost i veću važnost neorealizmu kao osobenom, samosvesnom entitetu koji je proizašao iz sebe samog i kao takav sazreo, ne sačuvavši dodir sa svojim autorom, tako da je "ruka umetnika ostala potpuno nevidljiva".<sup>33</sup> Razlog ovoj distanci možda leži i u činjenici da je

---

<sup>32</sup> Lukino Viskonti, asistent na filmovima *Toni*, 1934; *Izlet*, 1936. i scenarista filma *Toska*, Žana Renoara, 1940. Mikelandelo Antonioni, asistent na filmu *Večernji posetioci*, Marsela Karnea, 1942.

<sup>33</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 38.

*Porodica Malavolja* skoro jedini roman koji se uzima kao primer neorealističkog impulsa, u odnosu na ostala Vergina dela.

Neorealizam je uronjen, dakle, u provinciju Italije, njen život, duh i običaje subjektivnošću koja mu je donela samostalnost i autohtonost. Stoga je moguće zaključiti da, ako neorealizam iz verizma crpi odabir formi i slika, to se ne bi moglo reći za njegov ambijent, niti za vergijanski pesimizam kojeg je zamenila dominantna vera u duh naroda i kolektivne vrednosti, uz primesu idealizacije i moralisanja. A upravo je taj faktor (ideali i moralne vrednosti) uticaj koji dolazi od američkih autora, tako da je evidentan višestruki koktel raznih uticaja koji su izrodili (ispravnije: formirali) neorealističku umetnost. Sada se istraživanje može usmeriti u pravcu toga šta je (nad)realizam prihvatio ili odbacio od književnosti verizma, ili utvrditi odnos između poetskih izraza i potražiti pravce jedne moguće revolucije ili involucije jednog te istog objektivnog izraza. Ovakva analiza donosi zaključak koji se odnosi na definisanje normativa koji su usloveli neorealističku vizuelnu umetnost (i film i fotografiju), iako je umetnost kao kategorija teška za parcijalno raščlanjivanje i svrstavanje u kategorije koje je definišu kao proizvod, budući da ona to svim svojim bićem, nije.

Suština je, možda, mnogo jednostavnija – italijanski neorealizam, naturalizam ili verizam predstavljaju jednu istu kategoriju koja poznaje različite nazive, zbog drukčijeg estetskog i tematskog postavljanja stvari. Literarni verizam i vizuelni neorealizam predstavljaju, dakle, čist, esencijalan izraz, slobodan od simbolizma i kaligrafizma i sa minimalnim mogućnostima odstupanja od realnog, koji je izronio iz ekonomsko–geografsko–socijalnog faktora i vodi ka proučavanju i interpretiranju ljudskosti, životnog ambijenta i samog života malog porodičnog sveta Italije polovinom dvadesetog veka.

Sam Viskonti je 1941. godine izjavio (kada je stvorio scenario za film *Opsesija*) da je, šetajući jednog dana po Kataniji i prolazeći kroz Pijana di Kaltadirone, otkrio i zavoleo Đovanija Vergu<sup>34</sup>. Ovo dokazuje da je simultani uticaj na autora neorealizma imala i italijanska i američka književnost. I mnogi drugi autori, okupljeni oko časopisa *Film (Cinema)*, poput Alikate (Mario Alicata), De Santisa, Pjetrandelija (Antonio Pietrangeli) i Pučinića (Puchinni), nalazili su inspiraciju u delima američkih autora<sup>35</sup>. Nezahvalno je odmeravati snage ovih uticaja. Veza između Verginog romana *Porodica Malavolja* i filma *Zemlja drhti*, evidentna je. Viskonti je čak u jednom intervjuu izjavio: "Načelno, ja čvrsto verujem u doprinos literature filmu. Mislim da film *Zemlja drhti*, iako govori o najaktuelnijim problemima, pokazuje da

---

str 26.

<sup>34</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 163.

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 163.

ima u atmosferi i u ambijentu mnogo od Verge"<sup>36</sup>. Pre svega, mora se naglasiti činjenica da je Verga napisao ovaj roman krajem devetnaestog veka, dakle, hronološki dosta pre nastanka neorealističkog pokreta.

Uputnije je analizirati proces koji dovodi do usvajanja, a potom prevazilaženja verizma, poetskog realizma, američkog uticaja itd. Ne mehaničkim putem, nego u načinu koji rezultira novim sadržajem, intenzivnim, novim, svežim i fatalističkim. Viskonti svakako poseduje stalnu potrebu da pronikne u život koji analizira, koji interpretira. Atavističko nasleđe transponuje u savremen, životom obojen duh, putem vizuelne umetnosti – filma. Evidentno, neorealistički film je nastao na temeljima zasnovanim na delu grupe pisaca koji su (svojim delima), između 1915. i 1940. godine, udahnuili život italijanskom verizmu: Vergi, Kapuani (Luigi Capuana), De Robertu (Federico De Roberto) i koji su uneli u istoriju umetnosti jedno ideološko ubeđenje koje film (a i fotografija) zasigurno nisu mogli da ignorišu. Da ne bismo kao ključni dokaz povezanosti neorealističkog filma i neorealističke književnosti isticali Viskontijevu vezu sa Verginim delom, potrebno je navesti i ostale primere istog profila, poput Karla Licanija (Carlo Lizzani) i filma *Hronike o siromašnim ljubavnicima*, snimljenom prema istoimenom romanu Vaska Pratolinija (Vasco Pratolini). Za Licanija je Pratolinijev roman "bio kao prozor otvoren ljudskom pejzažu, a ipak istorijski određenom, otkriće jednog sveta koji je pripremio naše današnje krize i koji je zvanično istorija oklevala da prizna i da opiše"<sup>37</sup>. Razlika između Licanijevog i Viskontijevog interpretiranja naravno postoji, i u vezi je sa literarnim korenima (pored činjenice da je Pratolini bio savremenik neorealizma). Pratolinijev realizam je posebne vrste "u smislu tendencije" koja ne uspeva da prevaziđe izvesna ograničenja u kojima se ipak ogledaju, iako nepotpuno, neki značajni aspekti realnosti. Njegove istorijske težnje ne isključuju simbole, nego ih predočavaju kao suštinske vrednosti. Dakle, u književnosti se pojam neorealizma počeo koristiti već krajem dvadesetih godina prošlog veka da bi označio onovremena stremljenja književnih veličina, poput Alberta Moravije (Alberto Moravia), Konrada Alvara (Conrad Alvaro), Antonija Gramšija (Antonio Gramsci), Čezara Pavezea (Cesare Pavese) i ostalih prvih kritičara italijanske stvarnosti i oponentata fašizmu. U kinematografiji, u periodu od 1942. do 1953. godine, zadatak režisera, kao što su: Roberto Roselini, Lukino Viskonti, Alberto Latuada, Đuzepe de Santis, Vittorio de Sika, Karlo Licani, bio je da se mistifikaciji režima i njegovoj retorici suprotstavi direktnim, gotovo dokumentarističnim kontaktom sa stvarnošću, što bi bio i sažet zaključak odnosa književnosti i vizuelne umetnosti neorealizma.

---

<sup>36</sup> Ibid., str. 205.

<sup>37</sup> Ibid., str. 246.

#### 4. Uticaj socijalnih faktora na tehnološki aspekt filmskog i fotografskog neorealizma

Ne može se sugerisati da je francuski poetski realizam bio jedini i nepobitni uticaj na sintaksičku strukturu neorealističkog filmskog izraza. Tačno je da su iz ovog filmskog pravca preuzeti načini i mehanizmi primenjeni tokom realizacije filma, ali se može sa sigurnošću tvrditi da je i istorijsko–socijalno–ekonomski faktor imao svog udela u stvaranju neorealizma, tačnije njegove forme i teksture<sup>38</sup>. Odnosno, pogodan momenat i spoj ovih okolnosti, doveo je do novog, jedinstveno svežeg filmskog izraza. Vreme pred kraj Drugog svetskog rata bilo je doba oskudice u svim sferama društvenog života, a kako je film izuzetno zahtevna kreativna kategorija, činjenica je da je visoka cena enterijera doprinela jednostavnijem rešenju: snimanju na otvorenom. Honorari čuvenih glumaca visoki su u odnosu na angažovanje naturščika (od kojih se većina vratila svojim svakodnevnim poslovima i profesijama nakon završetka snimanja filma), dok je eksterijer snimljen u prirodi ne samo olakšica za budžet filma, nego je i životniji, autentičniji i istinitiji. Rezultat ovih rešenja jeste dobitak na svežini i originalnosti snimljenog materijala sa naglaskom na umetničkoj vrednosti filma. Dakle, reč je o stvaranju novog izražajnog načina koji je uslovljen i proizašao iz ovih okolnosti. Pored toga, treba uzeti u obzir i činjenicu da je malobrojna produkcija tog vremena bila i instinktivni odgovor na empatiju fašističke kinematografije. Neorealizam (kao kontrapunkt dotadašnjoj stilizovanoj *kaligrafističkoj* kinematografiji) otkriva bezbrojne nove teme, široku mogućnost njihovog izbora, i istraživanje posleratnih životnih problema i života koji se revitalizuje.

Brojne činjenice, koje će dovesti do rađanja neorealizma, sinhronizovale su se 1943. godine. Politički, istorijski i društveni događaji utrli su put oslobađanjem Sicilije i smenom Musolinija sa položaja vođe (od strane sopstvene političke partije). Potom je potpisano primirje sa saveznicima koji ulaze na italijansko tlo, a nova vlada iste godine, objavljuje rat Nemačkoj. Za to vreme, Mussolini pruža otpor na severu Italije, kao šef države "republika Salo", što otežava napredovanje savezničkih trupa koje osvajaju Rim tek juna 1944. godine. Spram svega toga, diktatorski fašistički režim više nije imao veliki uticaj na filmsku produkciju, tako da je neorealistički film dobio podsticaj, te se proklamovao prikazivanjem filma *Opsesija* Lukina Viskontija 1943. godine. Kako je situacija na političkom terenu bila izuzetno konfuzna, pojava ovog filma pada u trenutku teške krize u nacionalnom životu, koja

---

<sup>38</sup> Termin *teksture* ovde je primenjen u odnosu na vizuelnu formu filmske i fotografske slike.

je kulminirala padom fašizma. Može se reći da je ovaj film prekinuo veze sa manirizmom konvencionalnog i izveštačenog studijskog filmskog izraza dotadašnje italijanske produkcije i ponudio nov, neorealistički pogled na ovu umetnost, izašavši na ulice, u realne eksterijere i istražujući stvarne životne priče.

*Opsesija* predstavlja jedan kritički stav protiv dotadašnje retorike ukusa i rasplinutog estetizma. Nastao je iz apostrofiranih kritika prethodnog filmskog manira, usvajajući nove teoretske postavke okrenute novom italijanskom filmu. "To nije, dakle, folklor ili egzotika ili pitoreskno, to je prikazivanje narodne Italije, neotkrivene, zabranjene umetnosti retorikom dvadesetogodišnjeg perioda koji je bio blizu propasti."<sup>39</sup> Rađanje ove nove škole filma, u vezi je sa činocima različitog profila: ekonomskim, istorijskim, socijalnim. Vreme će pokazati da je ovaj veliki rezultat italijanske kinematografije, zapravo, nastao kao odgovor i reakcija, sled na najosnovnije i najiskrenije tradicije italijanskog naroda: verizma u književnosti, naturalizma zastupljenog u teoretskoj misli posvećenoj filmu i opšteg, energičnog, buntovnog duha same nacije.

Neorealistička škola je, zapravo, izronila iz novog iskustva slobode. Kako su fašistički cenzori te 1943. godine donekle i dalje uticali na filmsku industriju, zabranili su prikazivanje filma *Opsesija*, zbog direktnog izraza koji predočava realnu sliku i prizor grubog provincijskog života. Kasnije je izdato dopuštenje o prikazivanju filma, ali u njegovoj kraćoj verziji koju je Viskonti, nakon završetka rata, rekonstruisao.

---

<sup>39</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 168.

### III Neorealizam u fotografiji

#### 1. Neorealizam u fotografiji

Umetnost fotografije razlikuje se svojom konstrukcijom od istih dela filmske umetnosti. Ipak, svojim organskim poreklom, obe imaju zajednički inicijalni impuls – prizor realnog. Ono što izdvaja analizu fotografije od filma italijanskog neorealizma, jeste proces kojim ona nastaje, kojim se proklamuje i ostaje zabeležena u istoriji umetnosti. Ujedno, ova razlika je bitna za sintezu zaključaka koji se odnose na relacije ove dve umetnosti.

Kvantitativno posmatran, fotografski opus u odnosu na filmski, postavlja prvo pitanje koje je nezaobilazno u ovom radu: Kojim se merilima fotografija, kao umetničko delo, izdvaja iz ogromnog opusa jednog ili više stvaralaca? I film i fotografija su mediji, mladi u odnosu na ostale umetnosti, ali su isto tako, obe ove discipline zabeležile neverovatno brz napredak u okvirima izraza, estetike, pa i tehnologije. Evidentno je da je fotografski medij lakši za realizaciju (od filmskog) i da nije uslovljen participacijom tako obimnog broja ljudi (koji su neophodni za nastanak nekog filma, primera radi). Dakle, fotografski autor ima manje "prepreka" (koje moramo uzeti u obzir prilikom analize neorealističke umetnosti) i slobodnije stvari, ne zavisi od nabavke opreme, sredstava, pripreme i realizacije. Životni put jedne neorealističke fotografije u toj meri se podudara sa filmom, koliko po pitanju esencije, tema i sadržaja bitnih za njeno vrednovanje.

S druge strane, prilikom analize nekog fotografskog dela, više je moguće primeniti "sistem" i "parametre" kojim se analizira i neko delo lepih (likovnih) umetnosti. Svojim vizuelnim ograničenjem (kadar), fotografija se približava i filmskom frejmu (frame), ali i slici, grafici, crtežu. Dvodimenzionalna, kompoziciono oblikovana, statična. Naravno, i filmski kadar podrazumeva pismenost ove vrste, ali se zbog svog atributa *vremenskog trajanja*, mora vrednovati sa drugačijeg stanovišta. Stoga, kao bliska likovnom delu, fotografija nailazi na dualizam prilikom procene: svojim odlikama je pogodna za analizu ovakvog profila, ali se, upravo zbog svog organskog porekla (koje podrazumeva "odsustvo" manuelnog umetnikovog akta, učešća), svodi na "nižu" umetnost. Ovakva pozicija fotografije bila je aktuelna od njenog samog nastanka 1839. godine, pa sve do dvadesetih godina dvadesetog veka kada je, pod uticajem Alfreda Štiglica (Alfred Stieglitz), "stala na svoje noge" odnosno kada se osamostalila kao umetnička disciplina. Ovakva tendencija nastavlja se u narednom periodu

kada se fotografska umetnost, svesna svojih atributa i kvaliteta, izdvaja u avangardno oblikovanu formu, iz koje nastaju pravci i tendencije, kao direktna prethodnica neorealističkoj fotografiji.

*Die Neue Schlichheit* ili nova objektivnost (sa Albertom Renger-Pačom na čelu) dvadesetih godina dvadesetog veka stvara novu estetsku kategoriju u fotografiji. Lepota sveta, života i objekata koji nas okružuju, dovoljan je motiv koji se, fotografskim objektivnim aparatusom, izvaja i kroz prizmu tadašnjih autora i izdiže na nov nivo. Ovaj nov autorski stav donekle se podudara i sa Bazenovom teorijom o ontološkom poreklu fotografske slike (o čemu je pisao u Filmske sveske (*Chaiers du cinema*) od 1951. godine<sup>40</sup>).

Dakle, fotografija stiče samostalnost, širi svoje polje izražavanja, prati tadašnje umetničke tokove i stvara istoriju svog medija. Uporedo sa razmatranjem hronološke evolucije fotografske umetnosti<sup>41</sup>, bitno je napomenuti i način njene zastupljenosti u javnosti. Fotografija poseduje specifičnost kojom deli svoj opus na žanrove (što je takođe dovodi u neposrednu vezu sa filmom), a koja je bitna za analizu neorealizma. Fotografski žanr (ili pravac fotografije) usko vezan za neorealizam, jeste foto-žurnalizam koji je direktno odgovoran za publikovanje fotografskih dela. Bez ovakve vrste proklamacije, fotografija neorealizma ne bi bila ono što jeste. Foto-dokument<sup>42</sup> ima svoju istoriju koja ga oblikuje još od njenog nastanka. Od samog početka ovog medija, pojavljivala se tendencija da se fotografija – dokument koji svedoči o nečemu – približi što većem broju ljudi. Prve objave su, usled tehnički nerazvijenih foto-mehaničkih (foto-graverskih) postupaka, počivale na umnožavanju ručno rađenih ilustracija koje su, kao uzorak, imale originalni snimak i ispod kojih je uvek bilo navedeno "prema fotografiji...". Dakle, od prvih dana egzistencije

---

<sup>40</sup> Andre Bazan, *Šta je film?(I Ontologija jezika)*, Institut za film Beograd, 1967.

<sup>41</sup> Od svog nastanka 1839. godine, fotografija ima vorticističku evoluciju. Isprva je smatrana industrijskim proizvodom (1851. godine je na Svetskoj izložbi u Londonu bila izložena pod ovom kategorijom), zatim je prisutan "haos" koji je prati kao novu profesiju, zanat, umetnost. Potraga za umetničkim statusom dovodi je do imitiranja lepih umetnosti krajem devetnaestog veka i inicira nastanak piktorijalizma, koji uskoro postaje "slepa ulica" fotografske umetnosti, iako je zaslužan za iniciranje umetničkog statusa ovog medija. Godine 1880. prvi put se pojavljuje mogućnost štampanja fotografije u njenom realnom obliku, usavršavanjem polutonskog (half tone) procesa, kada ona i ulazi u svet medija. Izložbe, popularne u devetnaestom veku, kao prikaz interesantnih slika zabeleženih fotografijom, bile su sve osim izložbi umetničkih dela. Iako se pojedini autori ovog perioda mogu izdvojiti kao samosvesni umetnici (Gaspar Feliks Turnašon Nadar (Gaspar Felix Tournachone Nadar), Timoti O'Saliven (Timothy O' Sullivan), Džulija Margaret Kamerun (Julia Margaret Cameroon), Edvard Mojbriđž (Eadward Muybridge), tek se sa Alfredom Štiglicem i njegovom serijom fotografija *Ekivalenti*, ona osamostaljuje i okreće ka novoj, "straight" fotografiji dvadesetih godina dvadesetog veka. Tada se, prateći onovremena umetnička stremljenja i pod uticajem socijalnih zbivanja, svetskih ratova i njihovih posledica, fotografija ubrzano razvija i grana na pravce koji su i danas zastupljeni u velikoj meri.

<sup>42</sup> Izraz *foto-dokument* ovde je upotrebljen kao referenca na istorijsku podlogu ovog žanra. *Foto-žurnalizam* je termin koji se može upotrebiti kada je u pitanju foto-dokument (ili dokumentarna fotografija) tek nakon 1880. godine, kada je prvi put objavljena fotografija u dnevnim novinama polutonskim postupkom. Isto tako, termin *foto-reportaža* ne mora biti u nužnoj vezi sa foto-žurnalizmom, mada je to najčešće slučaj u praksi. Većina foto-reportaža biva snimljena za potrebe objave u štampanim medijima.



fotografskog medija, uočena je potreba da se realni prikaz kojim ona dokumentuje, svedoči nečemu svojim objektivnim metodama (ujedno i dokazuje), reprodukuje u tom obliku. Krajem devetnaestog veka sa polutonskim postupkom<sup>43</sup>, fotografija konačno ulazi u svet štampanih medija i prvi put šira javnost biva u prilici da bude informisana ne samo novinskim tekstom, nego i fotografijom kao vizuelnim dokazom.

Otud i foto-žurnalizam vuče svoje korene. Kada razmotrimo žanrovsku podelu fotografske prakse i umetnosti, nailazimo na još jedan problem dualističke prirode. Određeni žanr (ili žanrovi) vrlo često se kao pojava ili definicija nekog fotografskog (ili filmskog) opusa, izdvaja iz umetnosti. Ova problematika može biti razmatrana na više načina, čak i povod zasebnoj teoretskoj analizi. Važno je napomenuti da fotografski opus (a i filmski) koji se analizira u ovom radu – pripada polju *umetnosti*. Ovo naglašavanje je potrebno iz sledećeg razloga: žanrovska podela fotografije (i filma) donosi "podrazumevanje" određenog tipa, po kojem se specifični žanrovi izdvajaju iz oblasti visoke umetnosti i postavljaju na nivo zanata ili u redove amaterizma.

Kada je reč o fotografiji, žanr koji je prisutan u neorealizmu, jeste dokumentarna fotografija – foto-žurnalizam – foto-reporterstvo. Ovaj specifični opus upućuje nas na radove nastale ili samosvesnim angažovanjem fotografa ili po nalogu uredništva izdavačkih kuća. Dakle, za potrebe dokumentovanja određene situacije i njenog predočavanja široj javnosti. Kako umetničko delo podrazumeva proces umetničke/autorske samoinicijative ili bar njegovu slobodnu interpretaciju određenog motiva, zbog svoje veze sa "temom" i "zadatkom", kao i zbog multipliciranja slike u štampi, foto-žurnalizam biva u startu opstruiran pri kvalifikovanju kao umetničkog dela. Ukoliko posmatramo iskustva iz istorije fotografije, foto-žurnalizam je uvek i u velikoj meri bio u bliskoj vezi sa štampom. Tačnije, formiranje ovog žanra i nije moguće bez razvoja štampanih medija. Ipak, postojali su naponi pojedinih autora koji su fotografijom želeli da dokumentuju život i to putem fotografskog medija, upravo zbog realnosti i životnosti prikaza kojim je ovo bilo moguće. Umetnost ovog žanra vodi nas kroz dela: Edvarda Šerifa Kertisa (Edward Sherrif Curtis), Luisa Hajna (Lewis Hine), Jakoba Rijsa (Jacob August Riis), Čarlsa Ebetsa (Charles Ebbets) i drugih, sa početka dvadesetog veka. Ispred njih (hronološki i tematski), neophodno je pomenuti Ežena Atžea (Eugen Atge) kao umetnika-fotografa koji je ceo svoj život snimao Pariz (enterijere, eksterijere, ulice, parkove, ulične prodavce, kapije, ulične izloge), a svoje radove nazivao "dokumentima za umetnike".

---

<sup>43</sup> 4. marta 1880. godine, objavljena je prva fotografija reprodukovana polutonskim postupkom u *The Daily Graphic* iz Njujorka. Autor je Henri Njutn (Henry J. Newton), a fotografija je snimak zapuštene zgrade u sirotinjskoj četvrti.

Nakon svetskih ratova, koji su bili izuzetno bitni za razvoj ove fotografske profesije, najpoznatiji događaj u istoriji foto-žurnalizma jeste osnivanje *Magnum* agencije 1947. godine, upravo zbog nastojanja četvorice fotografa: Roberta Kape (Robert Capa), Dejvida Šima Sejmura (David "Chim" Seymour), Anrija Kartije-Bresona (Henri Cartier-Bresson) i Džordža Rodžera (George Rodger)<sup>44</sup> da očuvaju autorska prava nad svojim delima i da zaustave dalju zloupotrebu fotografija za koju su do tada novinska uredništva imala određene ruke. Dakle, svest o tome da je fotografija (foto-dokument, foto-reportaža) entitet koji ima svoju specifičnu vrednost i koja se vrednuje na jedan poseban način, sa osnivanjem agencije *Magnum*, prvi put je foto-žurnalizmu donela status umetnosti. Svaka fotografija, nakon otkupa novinske agencije, bila je upotrebljena uz saglasnost autora, koja se odnosila na njen format, formu štampanja, tekst koji je pratio snimak i u velikoj meri je kontrolisala "život" ovog fotografskog dela. Danas postoje agencije koje se bave upravo istim poslom koji je inicirao *Magnum*. Agencija 7 jedna je od najpoznatijih koja u članove ubraja Džejmsa Nahtveja (James Nachtway), fotografa čiji su radovi i sam život odličan primer za ilustrovanje foto-žurnalizma kao umetnosti, budući da se aktivno bavi foto-reporterstvom i ujedno predstavlja svoje radove na izložbama širom sveta.

Kada je u pitanju italijanska neorealistička fotografija, treba imati na umu istorijske predulove koji su zajednički za svu istoriju fotografije. Ono što čini italijanski foto-žurnalizam neorealističkim, u godinama nakon Drugog svetskog rata, jeste skup specifičnih okolnosti koji su zajednički i filmskoj i fotografskoj umetnosti neorealizma. Najpre, za italijansku dokumentarnu fotografiju (kao i za film) bitan je uticaj inostranih fotografskih strujanja. Zatim, razvoj i procvat štampanih medija i magazina, tačnije njihova revitalizacija nakon devastacije rata i, najzad, socijalni uslovi koji su bitni ne samo za stvaranje objektivnih uslova za nastanak fotografije nego kao i društveni milje iz kojih ova fotografija crpi svoje motive i teme (kao i neorealistički film, uostalom). Foto-reportaža se razvila dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog veka, ali je bitnije za neorealizam to što ona predstavlja značajno sredstvo realizma: foto-reportažu dnevnih i nedeljnih novina i upotrebu fotografske slike kao sredstva komunikacije sa širom populacijom. U Italiji je u tom periodu, najveći obim fotografskih radova (za potrebe reportaže) nudio Institut Luče (*Istituto Luce*), zbog propagiranja tadašnjeg fašističkog režima. Fotografije nisu objavljivane sa imenom autora, te je evidentno da je i u Italiji bila potreba za akcijom koja će raditi na očuvanju autorskih prava fotografa.

---

<sup>44</sup> Osnivači agencije *Magnum*.

Tokom pedesetih godina dvadesetog veka, definišu se profesionalci – fotografi koji rade u okviru fotografskog miljea tadašnje italijanske scene: Fulvio Rojter (Fulvio Roiter), Paolo Monti (Paolo Monti), Mario de Bijazi. Za njima, malo kasnije, slede i već velika imena: Mario Đakomeli (Mario Giacomelli), Pjetro Donceli (Pietro Donzelli), Pjerđorđo Branci (Piergiorgio Branzi), Alfred Kamiza (Alfredo Camisa), koji su duže oklevali sa odlukom da svoje radove "prodaju" novinama. Potrebno je pomenuti i Đuzepea Morandija (Giuseppe Morandi) koji 1957. godine započinje karijeru fotografa i snimatelja (skoro na samom kraju neorealizma) i snima esencijalnu seosku kulturu, fotografišući sopstvenu porodicu i polazeći od subjektivnog osećaja društvenog sloja kojem je pripadao.

Dakle, italijanska fotografija neorealizma imala je čvrst koren u foto-žurnalizmu i radu tadašnjih foto-reportera i bila je u direktnoj vezi sa ilustrovanim časopisima, novinama i svakodnevnim publikacijama štampane prirode. Ovaj aspekt je odvajala od umetnosti neorealističkog filma (i književnosti). Fotografija je više "narodska" u smislu da je sveprisutna, zbog same prirode svoje egzistencije. Ona, zapravo, nema života bez objave u štampanim medijima. Neorealistička fotografija, dakle, egzistira putem štampe, ali ne predstavlja hroniku jednog vremena u suvoparnom, reporterskom smislu. Medij fotografije označio je svoje mesto i svoj opus u okvirima neorealističke umetnosti svojim odnosom prema stvarnosti. U datom vremenu i periodu, taj odnos i taj duh jesu ono što ga čini bliskim i filmu neorealizma.

Godine neposredno nakon završetka Drugog svetskog rata, ključne su kako za neorealistički film, tako i za fotografiju. Tada se italijanska reportažna fotografija posvećuje dokumentovanju situacije unutar zemlje, sa jakom atmosferom opšte patriotske emocije koja vlada nakon rata. Kao i kod filma, ovi koreni daju poseban karakter italijanskoj fotografiji, čineći je neorealističkom. I autori – fotografi slede svoje unutrašnje podsticaje, moralno i patriotski obojene, nabijene emocijama tihog ponosa, novog doba i slavlja života. Sve ono što karakteriše život na ulicama sela i gradova Italije tog perioda, bilo je potencijalno zrno inspiracije za nastanak umetničkog dela koje ne poznaje formalnu suzdržanost. Fotografije ovog perioda čine, ujedno, i dokument epohe koji ukazuje na društvene činioce tadašnjeg italijanskog društva. Stoga ih možemo smatrati i dokazima, vizuelnim materijalom koji ima i ulogu istorijskog svedoka. One su intenzivno obojene društvenim sadržajem koji se crpi iz samog socijalnog angažmana (tada) mladih novih autora i koji ima svoje poreklo u istorijskom i kulturnom kontekstu same Italije.

Prilikom poređenja samih dela filma i fotografije neorealizma, treba ispitati tezu po kojoj je film (kao "stariji" medij), ukazao na tu posebnu društvenu dimenziju koju treba istražiti i

fotografijom. Drugim rečima, film sugerise određenu ideju, ali i nameće vizuelna rešenja samih kadrova koji su direktni i lišeni formalne retorike i manira koji se, ponegde, još nalazio u pojedinim tragovima, tada postojećih fotografskih klubova *Gondola (La Gondola)*<sup>45</sup>, *Busola (La Bussola)*<sup>46</sup> i *Miza (Misa)*<sup>47</sup>.

Bitan činilac pri razumevanju posleratnog perioda u Italiji i situacije koja je vladala u štampi (dakle, okruženju kojem pripada fotografija neorealizma), jeste prisutnost opšte izolacije kreativne fotografije u odnosu na masovne medije kao i neangažovanost same kritičke scene koja nije bila dovoljno okrenuta ka fotografiji i njenim autorima. Ipak, Đuzepe Turoni (Giuseppe Turrone) objavljuje 1959. godine knjigu *Nova italijanska fotografija (Nuova fotografia italiana)*<sup>48</sup>, gde je evidentan uticaj američkih i britanskih fotografskih godišnjaka (year book). U knjizi su zastupljeni: Monti, Đakomeli, Kavali (Cavalli), Vender, Rojter (Roiter), Berengo Gardin (Berengo Gardin) i De Bijasi kao poznatiji fotografi, ali i mladi autori: Papi Merizio (Papi Merisio), Federiko Gasparoto (Federico Gasparotto) i Đulija Nikolai (Giulia Niccolai). U uvodnom eseju Turoni (Giuseppe Turrone) piše o uticaju moderne italijanske fotografije, čiji se tragovi nalaze u perifernim (u odnosu na fotografiju) grupama okupljenim oko revija *Domus*, književnih almanaha *Bompiani (Bompiani)*, kao i filmskih autora: Latuade (Lattuada), Komenčinija (Comencini) i Pazinetija (Pasinetti). I ovaj uvodnik se može uzeti kao sporedni dokaz u vezi sa evidentiranjem međusobnih uticaja filmskih i fotografskih autora, budući da Turoni poseduje i strast prema filmskoj umetnosti i aktivan je i na ovom polju.

---

<sup>45</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 38. Grupa *Gondola (La Gondola)* oformila se krajem 1947. godine u Veneciji. Osnivači su bili: Monti, Đino Bolonjini (Gino Bolognini), Alfredo Breščani (Alfredo Bresciani) i Lućano Skatola (Luciano Scattola). Glavno obeležje ovog fotografskog udruženja bila je svest o pripadanju aktuelnom vremenu, i fotografi – članovi, imali su punu slobodu u odabiru koncepta i sopstvenog stila.

<sup>46</sup> Ibid.

Grupa *Busola (La Bussola)* osnovana je 1947. godine prema inicijalnoj ideji Marija Finacija (Mario Finazzi), prema kojoj će promovisati umetnički pokret, čija je ideja začeta još 1942. godine sa Đuzepeom Kavalijem (Giuseppe Cavalli) i Federikom Venderom (Federico Vender) kada su objavili svesku "Osam italijanskih fotografa današnjice". U ovome su učestvovali i: Vinćenco Baloki (Vincenzo Balocchi), Aleks Franki Stap (Alex Franchi Stapp), Volter Faćini (Walter Faccini), Erman Mareli (Ermann Marelli) i Feručo Leis (Ferruccio Leiss). Pridruženje grupi su 1947. godine potvrdili Luidi Veronezi (Luigi Veronesi) i Leis, a iste godine je u časopisu *Ferrania* objavljen i manifest grupe. Grupi su se kasnije pridružili Fosko Maraini (Fosco Maraini), Vinćenco Baloki (Vincenzo Balocchi) i Mario Bozuan (Mario Bozuan). Kako je sam manifest grupe jasno postavio distancu od neorealizma koji je bio u jeku, delovanje grupe bilo je usmereno ka negovanju "stare" fotografije i zbog toga nije bila dugog veka. Ipak, njihov doprinos ostaje u nastojanju prevladavanja provincijalizma i mediokriteta, mada je bilo evidentno da kontinuitet grupe može opstati samo otvaranjem ka svežem fotografskom duhu.

<sup>47</sup> Grupa *Miza (Misa)* bila je *Busolin* "satelitski" klub. Neki će iz kluba *Miza*, kroz sopstveni doživljaj neorealizma, odrediti najznačajniji razvoj nove italijanske fotografije.

<sup>48</sup> Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz, Milano 1959.

Godine 1955. učestvuje u osnivanju Friulanske grupe za novu fotografiju (*Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia*). Grupa broji i sledeće članove: Alda Beltramea (Aldo Beltrame), Karla Bevilakvu (Carlo Bevilacqua) Đanija i Jana Borgezana (Gianni i Jano Borghesan), Tonija del Tina (Toni del Tin) i Fulvija Rojtera, a kasnije i Bruna i Berenga Gardina (Bruno i Bergeno Gardin), Ferija (Ferri) i Miljorija. Kako su se, dakle, krajem četrdesetih osnovala prva fotografska udruženja, inicira se i afirmacija fotografske umetnosti i razvoj kulture fotografskog medija. Ilustrovani časopisi, fotografske monografije šire afirmaciju fotografije i njenih autora. Njena primena u žurnalizmu, potvrda u istorijskom kontekstu i saradnja i interakcija sa međunarodnom scenom, jesu podstrek razvoja italijanske neorealističke fotografske scene.

Očigledno je da je platforma sa koje nastupa fotografija neorealizma, drugačije orijentisana od one sa koje nastaje film. Drugi uslovi nastanka, organizacija međusobnih kontakata i saradnje autora, čak i neusaglašenost među stavovima koji se definišu prema fotografskim grupama (udruženjima). Površno gledano, ne postoji homogeni uticaj na neorealistički fotografski izraz. Ipak, upravo je taj prividni "haos" u vidu raznih stavova, načina oglašavanja, objave tekstova, knjiga, biltena i kataloga, organizovanja izložbi, sučeljavanja manifesta fotografskih udruženja, zapravo, odlika italijanskog temperamenta i duha koji je najbitniji za neorealizam. U italijanskoj fotografiji, neorealizam ne predstavlja jedinstven pokret, nego se priklanja raznim osećajnim usmerenjima i ideologijama. Ipak, pod kapom neorealizma, italijanska fotografija smanjuje distancu u odnosu na fotografsku scenu drugih zemalja i usvaja novu potrebu u fotografskoj estetici tog doba, raskidajući sa klasičnim tradicionalnim izrazima i manirizmom – upravo poput filma neorealizma, koji raskida sa tradicijom filma *belih telefona*. Može se zaključiti da je neorealizam u fotografiji bio pokret koji, za svog vremena, nije bio u potpunosti svestan svoje konstrukcije i bitnosti. Postao je samosvestan nakon zenita neorealizma u filmu (pa i u književnosti). Prema Manfredu Manfroju (Manfredo Manfroi): "Moglo bi se pre reći da je (neorealizam) prije predstavljao jedan važan trenutak tranzicije, udaljavanja, barem u svojim glavnim manifestacijama, od formalizma i skicoznosti **porača**, a također i osvještenost u promatranju stvarnosti, naročito u njezinim manje ugodnim aspektima"<sup>49</sup>.

Još jedan aspekt koji je bitan prilikom analize filmskog u odnosu na fotografski opus, jeste, dakle, sinhronizacija (hronološka) uticaja, uslova, činilaca i ostalih fakata koji su veza između ove dve umetnosti. Ovo je bitno zbog donošenja zaključka koji će se odnositi na definiciju

---

<sup>49</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str. 28.

filmskog, s jedne i fotografskog odnosa s druge strane, na celokupnu istoriju umetnosti i njihovu poziciju unutar nje. Kompleksnost uticaja i korena neorealizma odaju mrežu informacija koje čine kreativni milje, iz kojeg su ove umetnosti postavile svoj pravac u odnosu na međunarodnu, tada aktuelnu, scenu.

## 2. Fotografske grupe i udruženja

Pojava udruživanja fotografa i ljudi čiji je rad bio u bliskoj vezi sa fotografijom, vodi poreklo još od samog nastanka fotografije. Isprva, ona se pokazala kao nužnost, s obzirom na to da je fotografija, kao nov izum, bila prilično nepoznata, a proces(i) komplikovani ili sputani patentnim pravima, izmenom tehnike, tehnologije itd. Kasnije osnivanje udruženja poprima oblik koji više nalikuje maniru umetničkih grupa lepih umetnosti. Dakle, okupljanje istomišljenika i rad na istim stavovima unutar umetničke prakse, što je i slučaj kada su u pitanju italijanska fotografska udruženja u okviru neorealističkog pokreta.

### 2.1. *Busola (La Bussola)*

Grupa *Busola (La Bussola)* osnovana je 1947. godine u Milanu kao svojevrsan elitistički salon, kojem je pristup bio moguć putem saradnje sa Đuzepeom Kavalijem (Giuseppe Cavalli). Koosnivač je bio Luiđi Veronezi (Luigi Veronesi), koji je uneo svestran duh u formu ovog udruženja, s obzirom na svoj bogati duh i široku lepezu internacionalnih poznanstava sa umetnicima raznih umetničkih opredeljenja. Sama ideja o osnivanju ovog udruženja datira još iz 1942. godine i potekla je od Marija Finacija (Mario Finazzi), Kavalija, i Federika Vendera (Federico Vender). Podsterk osnivanju grupe bilo je i njihovo izdanje *Osam italijanskih fotografa današnjice*<sup>50</sup> koje ocrtava njihove buduće ambicije. Poštujući dogovor iz 1942. godine, o tome kako će osnivati fotografsku grupu nakon završetka rata, Kavali je odgovoran za uređenje programa grupe, koji je oslikavao elitističku zamisao osnivača. Konačno, 1947. godine osnovana je *Busola*, sa učlanjenjem Veronezija i Leisa (Leiss). U članove grupe takođe su se ubrajali i: Mario Đakomeli (Mario Giacomelli)<sup>51</sup>, Fulvio Rojter (Fulvio Roiter),

---

<sup>50</sup> Takođe, izdanje iz 1942. godine, objavljeno u saradnji sa Vincencom Balokijem (Vincenzo Balocchi), Aleksom Frankijem Stapom (Alex Franchi Stappo), Volterom Fakinijem (Walter Faccini), Ermanom Marelijem (Ermanno Marelli) i Feručom Leisom (Ferruccio Leiss).

<sup>51</sup> Mario Đakomeli je bio član grupa i *Busola* i *Miza*. Najpoznatiji i najizlaganiji italijanski fotograf na međunarodnom nivou.

Alfredo Kamiza (Alfredo Camisa), Pjerđorđo Branci (Piergiorgio Branzi) i Feručo Feroni (Ferruccio Ferroni). Grupa se rukovodila manifestom koji je objavljen u časopisu Feranija (*Ferrania*) i predstavljao je ambiciozan stav sa novim aspektima koji su stremili definisanju fotografije kao umetnosti koja ima zadatak da pretvori stvarnost u maštu. Dakle, fotografski stav i estetika bliža prošloj epohi, u kojoj se oseća tradicionalizam piktorijalnog pokreta. Može se reći da je grupa *Busola* više udaljena od neorealističkog stava (u odnosu na grupu *Gondola*), tako da je u pitanju koegzistiranje dva različito orijentisana fotografska udruženja u istom vremenu, na (uslovno rečeno) istom prostoru, ali sa različitim stavovima o fotografiji. Ovo odvajanje od neorealizma koji je tad u procvatu, nameće činjenicu da je tadašnjim autorima okupljenim oko grupe *Busola*, on kao pokret bio nejasan i suviše direktan. Koreni koji su hranili manifest *Busole*, bili su u fotografiji koja je živela pre rata i njenom formalističkom maniru, te je svojim ugladenim formama možda pandan filmovima *belih telefona* koji prethode neorealističkoj kinematografiji. *Busola* je takođe održavala kontakte sa inostranim grupama<sup>52</sup> i putem učešća na međunarodnim izložbama, poput druge izložbe Subjektivna fotografija (*Die Subjektive Fotografie*) 1954. godine, gde je u novom katalogu, Oto Štajnert (Otto Steinert) analizirao fotografski svet prema četiri široko rasprostranjene kategorije: fotografske reprodukcije (dokumenti), fotografija koja naginje ka reprezentaciji (belle image) kreativne fotografske reprezentacije (subjective photography) i apsolutne kreacije (apstraktne fotografije). Dakle, *Busola* je bila više elitistički nastrojena od ostalih grupa svog vremena. Kako u intervjuu kaže Alfredo Kamiza: "U području amaterske fotografije [...] počeo se oblikovati formalistički smjer nadahnut estetikom Benedeta Kročea (Benedetto Croce) kakvu je razradio Đuzepe Kavali (Giuseppe Cavalli) i kakva je bila najavljena manifestom grupe *Busola* 1947. godine. U to vrijeme, izložbe i natječaji bili su jedini način predstavljanja takozvane "umjetničke" fotografije."<sup>53</sup> Može se, stoga, zaključiti da je zasluga *Busole* bila u novom načinu razmišljanja o autonomiji i specifičnosti fotografskog izraza, kao i u pokušaju definisanja novog italijanskog načina izražavanja, kroz interakciju sa međunarodnom fotografskom scenom.

---

<sup>52</sup> Michel Frizot, *A New History of Photography* Konemann, Koln, 1998. str. 672.

Martens Kopensom (Martiens Coppens), holandskim *Fotografische Kunstring*, švedskom grupom *Unga*, belgijskim klubovima *Cercle Iris Anvers* i *Photo – Club de Boitsfort*

<sup>53</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 34.

## 2.2. *Miza (Misa)*

Godine 1945. formira se Friulanska grupa za novu fotografiju (*Gruppo Friulano per una nuova fotografia*), objavljujući manifest koji se eksplicitno odnosi prema neorealizmu. U grupi su: Italo Canijer (Italo Zannier) filmski i fotografski kritičar, Aldo Beltrame (Aldo Beltrame), Karlo Bevilakva (Carlo Bevilacqua), Đani i Jan Borgezan (Gianni i Jano Borghesan), Toni del Tin (Toni del Tin) i Fulvio Rojter. Kasnije, pridruženi članovi su: Bruno i Berengo Gardini (Bruno i Berengo Gardin), Feri (Ferri) i Miljori (Migliori). Trogodišnje iskustvo (koliko je ova grupa delovala), obojeno neorealističkim idejama, usmerila je Canijera ka kritici fotografske umetnosti, tako da kasnije postaje jedan od najznačajnijih teoretičara italijanske fotografije. Grupa pokušava da, na eksplicitan način, poveže kulturu, fotografiju i neorealizam u doslednom sociološki obojenom angažmanu. Ovakav stav i pristup nije do tada aktivno razmotren, niti aktiviran radom nijedne druge poznate fotografske italijanske grupe.

Iz svega ovoga sledi osnivanje grupe *Miza (Misa)* 1947. godine, kojoj su prišli mladi fotografi: Mario Đakomeli, Pjerđorđo Branci (Piergiorgio Branzi), Alfredo Kamiza, Feručo Feroni i drugi. Zapravo, članovi grupe *Busola*. Kao mladi autori, oni uviđaju potrebu za stvaranjem subjektivne fotografije (koju propagira *Busola*), ali sa jednom novom dozom kreativne vitalnosti koja prevazilazi ograničenja *Busolinog* manifesta. Njihova zajednička ideja vodilja bila je: stvaranje lične fotografije, subjektivne po ontološkom karakteru, ali koja će rezultirati stvarnošću koja je pretočena u poetiku. Upravo su takav odnos imali autori fotografi koji su delovali u Francuskoj tog perioda, sa Duanoom (Doisneau) kao najeksplicitnijim predstavnikom. Kako je za francuski poetski realizam (ili novi humanizam) bila potrebna kombinacija francuskog duha i posleratne socijalno obojene atmosfere, pretočene kroz prizmu francuskih fotografa, tako su se istim merilima vodili i italijanski fotografi neorealističkog perioda (uz manje izmene unutar ličnih pristupa samoj fotografiji i shvatanju suštine umetnosti neorealizma). Dakle, grupa *Miza* je imala iste ideje koje je implementirala na svoje članove. Ipak, mladi fotografi su (umesto da stvaraju "subjektivne" poetske fotografije koja će preobražavati stvarnost u ime visoke poetske vrednosti), usled sopstvenih jakih ličnosti i individualnih razmišljanja, činili nešto drugo: okrenuli su se svetu oko sebe. Mladi naraštaji – fotografi, okupljeni oko grupe *Miza*, jasno su se distancirali od puta koji je bio proklamovan manifestom. Ipak, ovakav razvoj situacije bio je neizbežan. Neorealizam je bio isuviše snažan i jak izraz vremena da bi mu se tada moglo odupreti. Kako je *Miza*, u suštini, bila satelitski foto-klub grupe *Busola*, može se reći da su se ovi fotografi "otrgli" i od zvaničnog stava ove



veće foto-grupe. Pojedini autori iz grupe *Miza*, kroz sopstveni doživljaj neorealizma, određiće najznačajniji razvoj nove italijanske fotografije.

### 2.3. Gondola (*La Gondola*)

Grupa *Gondola* osnovana je krajem 1947. godine<sup>54</sup> u Veneciji, inicijacijom osnivača Paola Montija (Paolo Monti), koji je i bio na čelu ovog udruženja, Đina Bolonjinija (Gino Bolognini), Alfreda Breščanija (Alfredo Bresciani) i Lučana Skatole (Luciano Scattola). Zapravo, grupa je nastala spontano, možda i kao reakcija na osnivanje grupa *Busola* ili bar na njen manifest. Nepretenciozno okupljanje fotografa (i svih ostalih koji su se interesovali za ovu umetnost) u maloj radnji na Trgu svetog Marka u Veneciji (*Foto Record*), iniciralo je sazrevanje ideje o delovanju grupe fotografa neopterećenih kulturološkim i ideološkim stremljenjima, koji su bili karakteristični za grupu *Busola*. Kontakt – osoba između ove dve grupe, bio je Feručo Leis koji je u Veneciju došao 1945. godine i, kao rezultat potrage za tehničkim savetima u vezi sa fotografskom praksom, došao do radnje *Foto Record*. Leis nije nikada postao član grupe, budući da je već bio pripadnik udruženja *Busola*, a i nije želeo da podrži inicijativu Venecijanske grupe koja jeste potekla iz entuzijazma tadašnjih foto-amatera. Glavno obeležje delovanja *Gondole*, bila je svest o pripadanju sopstvenom vremenu, koje je proizniklo iz programa koji je forsirao Paolo Monti, kao vođa grupe. Kao obrazovani intelektualac, Monti je uvideo da osvrtnje na prošlost fotografskih dela, ne može biti plodotvorna osnova za stvaranje nove fotografije. Pod njegovom ingerencijom, slobodan stil, pristup fotografskoj umetnosti i lični odabir koncepta, postali su osnovni principi funkcionisanja ove grupe. Kasnije su se, u okviru ove grupe, našli i: Rojter, Đuzepe Bruno (Giuseppe Bruno) i Đani Berengo Gardin. Kako je Turoni naveo, odnoseći se na rad njenih članova: "Venecijanska aura ovih fotografa [...]". Ekstrovertni duh ove grupe potvrđen je i učešćem stranih članova – prijatelja, poput Maslea (Maslet), Vilija Ronija (Willy Ronis) i Robera Duanoa, francuskih autora koji su pripadnici novog humanizma – stila koji je bio najekspresivniji u francuskoj fotografiji ovog perioda. Svojim temama, ponovljenim interesom za čoveka i njegov život, novi humanizam se opet okreće temama koji su bile zaboravljene u prvoj polovini dvadesetog veka, a za kojima se osetila potreba nakon svetskih ratova, devastacije, nihilizma i destrukcije. Ova veza između francuskih autora i italijanske

---

<sup>54</sup> Postoji i podatak o 1948. godini, kao godini osnivanja ove grupe.

grupe *Gondola*, bitna je kao direktan dokaz uticaja sličnih misli i fotografske estetike koja polazi od *dokumenta*.

Iako se grupa hronološki vezuje za pokret neorealizma, ona sama (odnosno njeni članovi) nije na neorealizam gledala kao na aktuelni pravac kojem se treba prilagoditi. Za ovo je delimično bila i odgovorna sama strategija grupe, koja im je dozvoljavala slobodu u okviru fotografske umetnosti. "Talenti koji su sve više cvjetali unutar grupe, pronašli su stoga svoj vlastiti put, udaljen od ekstrema forme i realizma, ne ustežući se od naracije, već stvarajući jednu pokorniju, liričniju verziju, zaodjenutu u nove forme.<sup>55</sup>" Dakle, *Gondola* prihvata i neguje stav koji postavlja fotografa – autora kao autonomnog i neguje slobodu izraza. Takođe, ona usmerava italijansku fotografiju prema novim doživljajima i pravcima, savremenim tokovima jednakim svetskim aktuelnim umetničkim scenama.

### 3. Štampani mediji

Kako je fotografija neorealizma u Italiji u uskoj vezi sa uslovljenostima i razvojem štampanih medija, neophodno je napraviti osvrt na ovu izdavačku delatnost, kao i na njene osnovne karakteristike.

Razvoj štampe i publikovanih izdanja (dnevne novine, nedeljnici, mesečni časopisi i magazini) izuzetno su bitni za razvoj (i egzistenciju) neorealističke fotografije. Do procvata ove vrste "izlaganja" fotografija, odnosno do ekspanzije časopisa, novina i magazina, došlo je tek nakon dvadesetih godina dvadesetog veka (nakon kraja Prvog svetskog rata) i potrebno je koncentrisati analizu na taj i na malo kasniji period u istoriji štampe. Nakon devastacije rata, iznenađujuće brzo, neposredno posleratne godine obeležene su rastućim interesom za kulturu, stil života i karaktere ljudi. Ova otvorenost prema ljudskoj interakciji i komunikaciji, reflektovana je u fotografiji, gde se stvaralo široko polje za novi humanizam, bez sumnje podstaknuto velikim novinskim izdavačkim kućama i ilustrovanim časopisima. Sa uvodom rotografske štampe pedesetih godina, popularni medij je iskusio neočekivani procvat koji je, naravno, napredovao i širio popularnost fotografije i generisao povećanu potražnju za fotografijom.

U periodu kada se u fotografiji otvaraju mnogi pravci (kao mediju koji treba da jasno definiše svoj dalji put), izbor pada na dokumentarnu fotografiju, kao na onaj žanr koji je blizak samoj atmosferi tadašnjeg vremena i prilikama koje su se ukazale razvojem štampe. Kao i za ostatak

---

<sup>55</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str. 25.

Evrope i sveta, pravilo koje se odnosilo na metod objave neke fotografije (dokumenta) u novinama, bilo je isto za sve. Uglavnom je uredništvo imalo prednost nad raspolaganjem fotografskim delom, njegovim otkupom za potrebe objavljivanja i dokumentovanja vesti, te je i sticalo sva prava na njegovu dalju upotrebu i eksploataciju.

Nakon Drugog svetskog rata (prvenstveno podstaknuto osnivanjem časopisa *Lajf (LIFE)* 1936. godine u Sjedinjenim Američkim Državama, osnivanjem agencije *Magnum* 1947.<sup>56</sup> godine, ali i jačanjem statusa fotografa-umetnika uopšte), situacija se menja u korist poštovanja autorskih prava fotografa. Tako se definiše i foto-žurnalizam kao žanr koji se putem ilustrovanih novina i žurnala potvrđuje u novinarstvu, gde fotografija postaje nosilac vesti i informacije. Danas je moguće analizirati istoriju ovog žanra od samih njenih začetaka<sup>57</sup>, preko neorealizma koji je doprineo razvoju ideje i oblika neorealističke fotografije do savremenih, Pulicerom (Pulitzer) nagrađenih i vrednovanih foto-dokumenata i foto-reportaža.

Italijanski uticajni časopisi koji su aktivni u doba nakon Drugog svetskog rata, te time bitni za neorealističku fotografiju, jesu: *Epoha (Epoca)*<sup>58</sup>, *Vreme (Tempo)*, *Evropski (L'Europeo)*, *Ekspres (L'Espresso)* i *Svet (Il Mondo)*<sup>59</sup>. Ova grupa izdanja zaslužna je za objavljivanje fotografija po principu *Lajf* časopisa i biće dominantni u italijanskoj štampi narednih dvadeset godina.

Fotografi koji su radili za novine (uopšte gledano) i objavljivali svoje fotografije u njima, nailazili su na ograničenja (slična kao i autori koji su stvarali unutar filmske produkcije): želje urednika (odnosno poručioća fotografija) unapred su definisale vrstu, izraz i stil samog

---

<sup>56</sup> *Magnum* agenciju su osnovali 1947. godine: Robert Kapa, Dejvid Sejmur Šim, Anri Kartije-Breson i Džordž Rodžer. Danas je najpoznatija fotografska agencija (ili, bar, agencija sa najvećom istorijom u okviru foto-reporterstva) i ima sedišta u Njujorku, Parizu, Londonu i Tokiju. Gigant među agencijama nastao je kao zajednički protest međusobnih poznanika – prijatelja, foto-reportera, koji su ovim činom želeli da zaštite svoja autorska prava i fotografije od isecanja, preprodavanja među uredništvima tadašnjih časopisa, neovlašćenog objavljivanja itd. Kapa, Breson i ostala imena definišu pojam profesije foto-reportera i oličenje ovog poziva i svojim fotografijama postavljaju temelje foto-žurnalizma. Član agencije *Magnum* postaje se po pozivu i potrebna je većina glasova glavnog odbora koji razmatra svaku kandidaturu. Nakon odobrenja odbora, kandidat postaje punopravni član, tek nakon trogodišnje procedure i trostepene hijerarhije unutar članstva. Ono što je oličenje ove agencije, jeste da su svi fotografi proizašli iz nje danas bitna imena i u istoriji fotografije. Kvalitet spojen sa instinktom i posebnom sveću, zaslužno je doprineo stvaranju arhive koja broji preko 200.000 fotografija, a koje su danas ogromna zaostavština svetskoj istoriji ovog medija.

<sup>57</sup> Fotografija je postala nosilac informacije – dokumenta još četrdesetih godina devetnaestog veka, kada je primenjena u dokumentovanju (tada) dalekih predela Azije i Afrike. Zatim se njome beležio svaki ratni sukob (od Krimskog rata 1914. godine, preko Američkog građanskog rata 1863. godine, Opijumskih ratova 1839. i 1856, Pariske komune 1871. godine, sve do Prvog svetskog rata 1914. i Drugog svetskog rata 1939. godine). Tek su poslednja dva svetska rata bila publikovana u štampanim medijima u većem obimu, zbog razvoja same štamparske tehnologije.

<sup>58</sup> De Bijazi počinje da radi za časopis *Epoca* koji je počeo da izlazi 1951. godine; izdavačka kuća *Mondadori*.

<sup>59</sup> Svakako, bilo je i drugih izdanja koja su manje bitna za potrebe ovog istraživanja. Primera radi, časopis *Ferrania* u kojem je objavljen manifest *La Bussola*; zatim časopisi *Omnibus*, *Tempo*, *Domus* – multi disciplinarni časopis za arhitekte. Pored toga, interesantna su i ostala štampana izdanja poput *Četvrtasto oko (Occhio quadrato)*, iz 1941. godine, knjižica u kojoj je predstavljen Alberto Latuada (Alberto Lattuada), budući režiser.

snimka, prelom stranica u štampi često je isecao i rekadrirao format fotografije, a glavnu odluku o konačnom izgledu snimka u novinama, tekstom koji će je pratiti, imali su umetnički direktori, urednici novina i marketinški savetnici. Iz ovih razloga, mnogi fotografi, oklevajući su počeli da rade kao profesionalni fotografi, koje je angažovalo uredništvo novina: "Kako sam se i sam – premda vrlo mlad na kraju tog desetljeća – našao u sličnoj dilemi, mogu posvjedočiti da su oklijevanja u poduzimanju tog koraka bila uvjetovana potčinjenim položajem u kojem su se u to vrijeme nalazili profesionalni fotografi.<sup>60</sup>" Neki autori, poput Đakomelija, nikada se nisu priključili kao angažovani profesionalni fotografi određenoj novinskoj (ili izdavačkoj) kući, već su delovali kao samostalni fotografi i izgradili (međunarodne) karijere na osnovu sopstvenog rada i fotografskog opusa.

U svakom slučaju, italijanski fotografi su publikovali svoje radove na stranicama tada aktuelnih časopisa, nekad i putem udruženja, poput *Fotografskog saveza (L'Unione Fotografica* <sup>61</sup>). Primera radi, saradnik ovog saveza, Pjetro Donceli (Pietro Donzelli), objavljivao je svoje radove u mesečnom časopisu *Popularna italijanska fotografija*, a kasnije je najvažnije autorske celine objavio u dva izdanja *Kritika i istorija fotografije* 1961. i 1963. godine. Osim toga, i fotografski klubovi izdaju svoje biltene poput *Fotografija (Fotografia)*, mesečnog lista milanskog foto-kluba koji je počeo da se objavljuje 1948. godine, prvo pod uredništvom Doncelija, a kasnije Ecija Kročija (Ezio Croci). U biltenu su objavljivane ne samo fotografije nego i tekstovi Đuzepea Turonija (Giuseppe Turroni) i Itala Canijera (Italo Zannier) <sup>62</sup>, posvećeni fotografskoj umetnosti. Ove činjenice svedoče o univerzalnoj zastupljenosti italijanskih autora u štampanim publikacijama, budući da je procvat štampe pokrenuo i bujicu novih izdanja, fotografskih knjiga i kataloga širom sveta, kao i o definisanju profesionalne fotografske orijentacije velikih autorskih imena neorealističke fotografije<sup>63</sup>. Paradoks ovom jeste činjenica da, koliko god fotografija bila prisutna u štampi kao foto-reporaža ili dokument, bilo je vrlo malo štampanih vesti, članaka ili objava koje su bile

---

<sup>60</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str. 16.

<sup>61</sup> *L'Unione Fotografica* su osnovali 1950. godine: Arido Orsi (Arrigo Orsi), Andreo Buraneli (Andreo Buranelli), Flavio Đoja (Flavio Gioia), David Klari (Davide Clari), Luidi Veronezi (Luigi Veronesi), Pjetro di Bijazi (Pietro Di Biasi).

<sup>62</sup> Dva kritičara filma i fotografije, čiji će se uticaj osećati u narednim decenijama. Italo Canijer je možda najveći teoretičar italijanske fotografije. Fundamentalnu knjigu *Oblici svetla* objavio je 1997. godine sa Suzanom Veber (Susanna Weber) i Danijelom Kamilijem (Daniel Cammilli). Turoni je mladi filmski kritičar, poklonik Viskontija, ali i Holivuda. Na fotografskoj sceni je zadužen za "otkriće" Montija i Đakomelija, kao i za veliko angažovanje oko kritičke misli i pisanja o mladim fotografima i njihovim delima.

<sup>63</sup> Pedesetih godina dvadesetog veka u profesionalce prelaze (iz amatera) Fulvio Rojter, Paolo Monti, Mario de Bijazi.

posvećene samoj umetnosti fotografije, njenom razvoju na tlu Italije, organizovanju foto-klubova, udruženja, izložbi, itd.

Izuzetak ovome desio se u inostranoj publikaciji, švajcarskom časopisu Kamera (*Camera*)<sup>64</sup>, u kojem su 1956. godine (pod uredništvom Romea Martineza (Romeo Martinez)) objavljeni tekstovi i slike posvećeni novoj italijanskoj fotografiji. Domaći primer za ovakvu, pozitivno nastrojenu izdavačku politiku, leži u istoriji delovanja časopisa *Svet (Il Mondo)*, od 1949. do 1966. godine. Uredništvo, Mario Panuncio (Mario Pannunzio) i Enio Flajano (Ennio Flaiano), imalo je sluha za kvalitetno objavljivanje fotografija mladih autora koji su počeli da rade za časopis. Među mnogima, svoje mesto našli su i Branci i Kamiza, podstaknuti željom za promenama, koja je izvirala iz *Busole*. Časopis je podržavao kvalitetan otisak, prigodan tekst i brižljivo pripremljen prelom stranice. Ipak, imena autora nisu bila potpisivana sve do 1959. godine. Svakako, rimski duh časopisa *Svet (Il Mondo)* odražava uticaj i na fotografiju, a i na film italijanskih autora: "Iz stranica *Il Monda* lagano izvire vječna italijanska provincija, poput one o kojoj, nakon što je iscrpila struje neorealizma, Felini počinje pripovijedati u filmovima kao što su *Dangube (I vitelloni, 1953)* i *Sladak život (La dolce vita, 1960)*, uz ne baš slučajnu pomoć scenarista kao što je Enio Flajano."<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Švajcarski časopis *Camera* počeo je da izlazi juna 1922. godine. Romeo Martinez, novinar sa širokim obrazovanjem, upućen u istoriju fotografije i umetnost, postaje glavni i odgovorni urednik časopisa jula 1956. godine. Od marta naredne godine, *Camera* počinje da se izdaje na tri jezika: engleskom, francuskom i nemačkom.

<sup>65</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str.17.

## **IV Zajednički uticaji na razvoj neorealizma u fotografiji**

### **1. Uticaj internacionalne fotografije na autore neorealizma**

Početak Drugog svetskog rata, fotografija postaje instrument informisanja i dokumentovanja, u čemu su velike novinske kuće i ilustrovani magazini imali veliku ulogu, s obzirom na to da se konačno (razvojem foto-mehaničkih postupaka i tehnika), stvaraju uslovi za reprodukciju velikog broja fotografskih prikaza u štampi, i to u najrealnijem mogućem obliku do tada. Foto-žurnalizam, kao specifičan žanr, u velikoj meri uticao je na oblikovanje javnog mnjenja, mišljenja ljudi i njihove vizuelne percepcije, koja se drastično promenila pod uticajem fotografskog izveštavanja u odnosu na način vizuelnog rezonovanja ljudi s kraja devetnaestog veka. Ipak, Drugi svetski rat je prekinuo proces evolucije foto-reportažne fotografije u onom poletnom obliku, u kojem je bio nakon završetka Prvog svetskog rata. Kao i u filmskoj industriji, i fotografi su imali poteškoća sa nabavkom filma i opreme, a i objava radova u ilustrovanim časopisima bila je otežana činjenicom da je nacistička vlast kontrolisala štampane medije. Nova američka dokumentarna fotografija (u manjem obliku), inovativna fotografska škola Nemačke i humanizam u Francuskoj, bili su pravci čiji je razvoj i zamah naglo prekinut društveno-istorijskim dešavanjima. Ratna ikonografija sastojala se uglavnom od oskudnih foto-reportaža i tek krajem rata, humanistički izraz u fotografiji ponovo cveta. Odmah, zatim, reporteri počinju sa radom, ilustrovane novine ponovno izlaze sa novim poletom, odgovarajući na javnu potražnju novim pričama i vestima. Neki fotografi su nastavili rad na reportažama u starom maniru, dok su drugi promovisali nov duh svakodnevnog života, uz sentimentalnu revokaciju prošlih događaja. Fotografska slika se sve više koristi kao sredstvo univerzalnog jezika, koje ne zahteva dalja objašnjenja i koja omogućava razmenu autentičnih – isto tako i selektivnih – informacija o toku rata i o periodu nakon njegovog završetka. Dalje, ova vrsta slike profitirala je od ponovnog oživljavanja ilustrovane štampe i brojnih časopisa, od kojih su svi bili obilno ilustrovani snimcima fotografa tog doba, kao i izdavačke industrije koje su izdale mnoga dela sa puno ilustracija. Pregled fotografa iz Sjedinjenih Američkih Država i Evrope ovog specifičnog perioda, daje uvid u mrežu stilova, ideja i činilaca koji su, zasigurno, podloga u kojoj je i neorealizam našao svoje uzore.

## 2. Američki uticaj

### 2.1. Lajf (*LIFE*) časopis

Ideja o fotografskom izveštavanju, u pravom smislu reči, dolazi do svog vrhunca 1936. godine, nastankom časopisa *Lajf (LIFE)*. Osnovan 1936. godine pod rukovodstvom Henrija Lusea (Henry Luce), sa bazičnom idejom koja je negovala foto-žurnalizam i fotografiju kao nosioca novinske vesti (ili priče), *Lajf* predstavlja značajno mesto u istoriji fotografije, posebno u istoriji razvoja foto-žurnalizma. Prvo uredništvo časopisa okupilo je veliki broj ljudi, a manifest časopisa, objavljen po njegovom prvom izdanju koju je sastavio Henri Luce dovoljno govori o intencijama koje je uredništvo *Lajfa* imalo za potrebe promovisanja novog stila u žurnalizmu.<sup>66</sup> Mnogi autori neorealističke fotografije često su citirali ovaj tekst, pozivajući se na njegovo suštinsko značenje koje pogoduje načelima neorealizma.

Foto-reporterka Margaret Burk Vajt (Margaret Bourke-White)<sup>67</sup> zaslužna je za fotografiju koja je publikovana na naslovnoj strani prvog broja časopisa, a sama autorka zabeležena je u analima ovog časopisa i po brojnim fotografijama koje su sadržinski većinom pripadale reporterskom stilu i dokumentovale aktuelne teme tadašnjeg američkog društva. *Lajf* je negovao upravo ovakvu vrstu vizuelne informacije: dokument američkog društva (ili bar tema koje su bile aktuelne u tadašnjoj javnosti). Njegove foto-reportaže komuniciraju slikom sa prosečnim građanima Amerike narodnim temama i neposrednim jezikom fotografske slike.

Pored toga, časopis je imao smisao za oglašavanje vesti i odabir tema koje su se ticale delikatnih, tada aktuelnih pitanja (tipa rasne segregacije američkog društva, Drugi svetski rat, itd.). Fotografije brojnih fotografa koje su objavljene upravo na stranicama ovog časopisa, ostale su opšta mesta u istoriji fotografskog medija. Autori poput: Alfreda Ejzenštata (Alfred Eisenstadt), Roberta Kape<sup>68</sup>, Filipa Halsmana (Phillipe Halsman), Dorotee Lang (Dorothea

---

<sup>66</sup> Lajf (Life), Njujork, 23. novembar 1936. *Videti život; videti svet, svedočiti velikim događajima, posmatrati lica siromašnih i gestove velikih; videti neobične stvari – mašine, vojske, mnoštva, senke džungle i meseca; videti čoveka na delu – njegove slike, kule i otkrića; videti stvari udaljene hiljadama milja, stvari skrivene iza zidova i unutar soba, stvari kojima je opasno približiti se; žene koje muškarci vole i mnogo dece; videti i uživati posmatrajući; videti i biti zadivljen; videti i biti podučen...*

<sup>67</sup> U uredništvu časopisa bio je i određen broj foto-reportera, od kojih je najpoznatija Margaret Burk Vajt, koja je i ilustrovala prvu naslovnicu ovog časopisa. Možda najpoznatija žena fotograf u istoriji fotografije Sjedinjenih Američkih Država, Margaret je bila poznata pod nadimkom „neuništiva Megi”: prva žena foto-reporter koja je išla na frontove tokom Drugog svetskog rata, boravila u Moskvi za vreme nemačke okupacije grada, preživela torpedovanje broda na kojem je bila tokom zadatka u Mediteranu i snimila Mahatmu Gandija nekoliko sati nakon atentata. Njen prvi zadatak za *Lajf*, snimanje izgradnje brane *Fort Peck*, rezultirao je već pomenutom naslovnicom prvog broja ovog magazina.

<sup>68</sup> Čuvena fotografija Roberta Kape, snimljena tokom građanskog rata u Španiji 1936. godine, predstavlja vojnika u toku smrti (pogađanje puščanim zrnom). Nakon objavljivanja ovog snimka u *Lajfu*, Kapa je nazvan

Lange), Voltera Judžin Smita (Walter Eugene Smith) i mnogih drugih, bili su zastupljeni na stranicama ovog nedeljnika. Ono što je *Lajf* fotografijama prenosio svojim čitateljima, do tada nije bilo prezentovano na tako uzbudljiv način ni u jednim štampanim novinama u Sjedinjenim Američkim Državama. Fotografi *Lajfa* imali su za cilj ne samo da prikažu neki događaj, situaciju ili stvarnost nego da pruže određeno iskustvo i doživljaj posmatraču. Neminovno je da je uticaj i značaj *Lajfa* bio osetan i u Italiji i blizak njegovim fotografima. Đani Berengo Gardin u svom intervjuu sa Serđom Manjijem (Sergio Magni) napominje da su (pored francuskih autora) na njega veliki utisak ostavili američki fotografi, vezani za rad na FSA<sup>69</sup> i *Lajf*. Prema njegovim rečima, manifest časopisa nagoveštava one postulate koji će biti smernice italijanskog neorealizma. Pored toga, tvrdi da su fotografije *Lajfa* pružile vrednu lekciju italijanskim fotografima neorealističkog perioda: "reportažnu fotografiju – ili, ako vam se više sviđa, fotografski neorealizam – kao mogućnost pripovijedanja i interpretiranja onoga što se događa tako da se pojasne i prenesu sva značenja<sup>70</sup>". Isto svedočenje (u vidu intervju) nalazimo i kod Pjerđorđa Brancija, gde kaže: "[...] nakon inicijacije i jedne Kartije-Bresonove izložbe, najtrajniji su utjecaj na mene izvršili veliki američki fotografi magazina "Life": Evans (Walker Evans), Margaret Burk Vajt, Judžin Smit (Eugeen Smith) [...]"<sup>71</sup>

Za potrebe analize uticaja na neorealističke fotografe, bitno je napomenuti da je *Lajf* ostavio svoj trag opusom koji se publikovao u periodu sinhronizovanom sa godinama procvata italijanskog foto-žurnalizma neposredno pre, tokom i nakon završetka Drugog svetskog rata. *Lajf* je, u prvom ciklusu izdanja, bio objavljivan nedeljno do 1972. godine kada je, zbog konkurencije na tržištu, privremeno obustavio štampanje novina. Tih prvih tridesetak godina, za istoriju fotografije (a i za razvoj neorealističkog fotografskog izraza) izuzetno su bogat rudnik kvalitetnih radova, izuzetnih autora okupljenih pod okriljem jednog magazina koji je, zasigurno, bio izvor uticaja i sadržaja i za mnoge druge internacionalne fotografske stilove i pravce.

---

„najboljim fotografom svih vremena“ u svojoj dvadeset petoj godini života. Ovo je odličan primer za to koliko fotografija može isprovocirati reakcija: mnogi su sumnjali u verodostojnost prizora koji je Kapa snimio. Kasniji istoričari su identifikovali poginulog vojnika kao Federika Borela Garsiju (Federico Borrell Garcia) koji se zaista u to vreme borio u ratu, na frontu koji je Kapa dokumentovao. Uvek u samom centru ratnih aktivnosti, Kapa je imao moto: „Ukoliko tvoje fotografije nisu dovoljno dobre, znači da nisi dovoljno blizu“. Život je izgubio nagazivši na minu u Indokini 1954. godine.

<sup>69</sup> *Farm Security Administration*, osnovano 1935. godine.

<sup>70</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str. 31.

<sup>71</sup> *Ibid*, str. 36.



## **2.2. Farm Security Administration – F. S. A.**

Nakon Velike depresije koja je zahvatila Sjedinjene Američke Države tridesetih godina dvadesetog veka, inicijativom državnih institucija<sup>72</sup>, 1935. godine osnovana je F.S.A. – Farm Security Administration, sa namerom da pomogne borbi protiv siromaštva u ruralnim predelima Sjedinjenih Američkih Država. Program je bio ekonomski i socijalno orijentisan, ali je podrazumevao i fotografiju u borbi protiv seoskog i agrarnog siromaštva. Može se reći da F.S.A. vuče korene (ili bar organizacija projekta) iz nasleđa velikih ekspedicija koje su se odigrale u drugoj polovini devetnaestog veka, a bile usmerene na istraživanje američkog Zapada. Ove ekspedicije (često rukovođene vojnim glavešinama iz Američkog građanskog rata) podrazumevale su skup stručnjaka koji su istraživali neotkriveni američki predeo (šireći na Zapad, između ostalog, železničku prugu kao novo sredstvo transporta, proizniklo iz industrijske revolucije) i koji su bili zastupljeni iz oblasti geologije, inženjerstva, fotografije i dr.

Fotografski program F.S.A. trajao je u periodu od 1935. do 1944. godine i u okviru njega su novinari i fotografi dokumentovali situaciju zapuštenih američkih predela i života siromašnih, s namerom da ove iskrene reportaže približe urbanijim delovima Amerike istinu i činjenice o trenutnom stanju u zemlji. Za ovo je bilo odgovorno Informativno odeljenje<sup>73</sup> unutar F.S.A. pod rukovodstvom Roja Strajkera (Roy Stryker), koje je kreiralo informativni materijal za javnost. Direktive koje su upućene sa vrha državne institucije, odnosile su se na generalnu sliku i predstavu o tome šta, zapravo, ovaj program treba da dokumentuje i portretiše. Pored toga, i sam Roj Strajker je izdao neka uputstva – vodilje kojima su fotografi trebali da se rukovode (napraviti relaciju između ljudi zemlje na kojoj žive), ali su fotografi – autori bili ti koji su imali konačnu reč i pravo odluke o tome kakvu reportažu treba da snime<sup>74</sup>.

Pojava da novinari i fotografi sarađuju na nekoj vesti nije nova, ovaj princip je funkcionisao još od samog razvoja fotografije u štampi. Često su se novinari, nezadovoljni saradnjom sa službenim fotografom određenog uredništva, sami okretali i tehnički edukovali u okviru ovog medija, kako bi sami mogli da snime željenu reportažu<sup>75</sup>. Cilj ovih ljudi (novinara i fotografa) bio je da "predstave Ameriku Amerikancima", za šta je fotografija bila idealna kao nosilac informacije. Ono što je bitno za istoriju fotografije, jeste činjenica da je veliki broj fotografa i

---

<sup>72</sup> F.S.A. je nastala u okviru *The New Deal*-a, odnosno serije ekonomskih reformi koje je usvojio američki Kongres između 1933. i 1936. godine za vreme mandata predsednika Ruzvelta (Roosevelt), (koji je već pokazao interes za fotografiju i njen socijalni angažman). Ovaj program je bio reakcija na Veliku depresiju na koju je nastojala da odgovori olakšicama za sirotinju, obnovom ekonomije i reformom finansijskog sistema.

<sup>73</sup> The Information Division

<sup>74</sup> Za potrebe F.S.A. snimljeno je preko 250.000 fotografija, od kojih je 77.000 bilo objavljeno u novinama.

<sup>75</sup> Luis Hajn (Lewis Hine), Jakob August Rijs (Jacob August Riis)

njihovih radova (koji su bili angažovani u okviru ovog projekta) ostao upisan u istoriju medija kao bitno i nezaobilazno opšte mesto. Najpoznatiji među *F.S.A.* fotografima neminovno su bili poznati i van granica Sjedinjenih Američkih Država, a o poznavanju njihovog rada svedoče i intervjui i izjave mnogih evorpskih fotografa, pa i neorealističkih autora. Radovi Dorotee Lang (Dorothea Lange), Volkera Evansa (Walker Evans), Gordona Parksa (Gordon Parks) i drugih, publikovani su u štampi i zaslužni su za stvaranje opšte vizuelne slike o životu u doba "depresije", koju je publika usvojila.

O direktnoj povezanosti i informisanosti sa njihovim delom, govori Virđilio Đuričin (Virgilio Giuricin)<sup>76</sup> u svom tekstu *Neorealizam u italijanskoj kulturi*: "Likovi i tipovi koje režiseri i fotografi slijede tijekom poratnog perioda [...] prikazani su i shvaćeni na takav način zahvaljujući povijesti njihovih prethodnika kao što su socijalni projekti Jakoba Rijsa i kasnije Luisa Hajna, te fotografije "Nove objektivnosti" Augusta Zendera (August Sander) [...] čiji modeli potječu iz društvenog istraživanja koje su sproveli snimatelji FSA, tako sačinivši zbir slika nacije koje će kasnije poslužiti nekim režiserima i glumcima za stvaranje vjerodostojnih, poznatih likova."<sup>77</sup> Pored toga, italijanski časopis *Domus* je 1941. godine objavio knjigu *Četvrtasto oko (Occhio quadrato)*, u čijem je predgovoru predstavljeni Alberto Latuada (budući režiser), pod uticajem dela Volkera Evansa kojeg je poznao, napisao da će "fotografija održavati živim odnos čoveka prema stvarima"<sup>78</sup>. Poznati fotograf neorealizma, Alfredo Kamiza u svom intervjuu sa Klaudiom Pastroneom (Claudio Pastrone) i Renatom Longom (Renato Longo), svedoči da je na promenu njegovog ličnog stila u fotografiji (odnosno, okretanju ka životnim, objektivnim temama) bilo zaslužno otkriće nemačke ekspresivne škole *Subjektive Fotografije* Ota Štajnerta (Otto Steinert), ali i poznavanje dela "američke socijalne fotografije Dorotheje Lange i snimatelja FSA [...] te rada Eugena Smitha, ali također i Cape i Cartiera Bressona, da ne spominjem Walkera Evansa."<sup>79</sup> Da nije usamljen, dokazuje i izjava Nina Miljorija (Nino Migliori) data tokom intervjua Silvanu Bikokiju (Silvano Biccocchi): "[...] upoznao sam se s knjigama fotografija autora kao što su Man Rej (Man Ray), Breson, i snimatelji FSA"<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> Umetnički direktor PAG Batana

<sup>77</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str. 20.

<sup>78</sup> Alberto Latuada, *Četvrtasto oko (Occhio quadrato)*, Corrente, 1941.

<sup>79</sup> *Ibid.*, str. 34.

<sup>80</sup> *Ibid.*, str. 39.

### 2.3. Foto liga (*Photo League*)

U indirektnoj vezi sa aktivnostima *F.S.A.* bio je i rad *Foto lige*, udruženja profesionalnih (ali i amaterskih) fotografa Njujorka, koja je radila od 1936. do 1951. godine. Okupljeni fotografi imali su zajedničke poglede na socijalne prilike u zemlji i ovaj društveno-ideološki aspekt približava njihovo delo i aktivnosti neorealističkom pokretu u Italiji. Pored toga, u članstvu *Foto lige* nalazili su se pojedinci koji su, po svedočenjima samih italijanskih autora, imali direktan uticaj na njihov rad. Osnovana 1936. godine u Njujorku pod nazivom *Worker's Camera League*, uskoro postaje poznata pod imenom *Filmska i foto liga (Film and Photo League)*. Ciljevi ove grupe bili su istovetni ideologiji koja se može detektovati i kod angažovanja neorealističkih autora, budući da su bili orijentisani ka borbi protiv reakcionarnog filma, sa težnjom ka stvaranju dokumentarnih zapisa (filmova i fotografija) koje za zadatak imaju beleženje života američkih radnika. *Filmska i foto liga* je bila levičarski orijentisana (pozdravljajući ideje i dela umetnosti sovjetske produkcije). Ipak, usled blago različitih stavova unutar grupe, 1936. godine formiraju se posebne subgrupacije (koje su komunicirale međusobno): Pol Strend (Paul Strand) i Ralf Stajner (Ralph Steiner) osnivaju *Frontier films (Frontier Films)*, dok Pol Strend i Berenis Abot (Berenice Abbot) kao fotografi, organizuju ono što će ostati poznato pod nazivom *Foto liga*, čiji je cilj bio da fotografijom "zabeleže Ameriku" kroz sastanke, edukaciju unutar fotografske prakse i publikacije<sup>81</sup>. Početkom 1940. godine pridružili su im se poznati fotografi poput: Margaret Burk Vajt, V. Judžina Smita (W. Eugene Smith), Helene Levit (Helen Levitt), Artura Rotštajna (Arthur Rothstein) (fotograf *F.S.A.*), Bomona Njuhola (Beaumont Newhall), Nensi Njuhola (Nancy Newhall), Ričarda Avedona (Richard Avedon), Vidžija (Weegee), Roberta Franka (Robert Frank), Harolda Fajnštajna (Harold Feinstein), pa čak i Ansela Adamsa (Ansel Adams), Edvarda Vestona i Majnora Vajta (Minor White).

Većina fotografa je imala ubeđenja koja su bila politički i socijalno obojena, što je bio i uzrok njihovog raspada nakon Drugog svetskog rata. Komunistički prizvuk tada nije bio pozitivno prihvaćen u američkom društvu, tako da je FBI optužio *Foto ligu* i njene aktiviste za subverzivno i antiameričko ponašanje. Ovo je rezultiralo stavljanjem udruženja na "crnu listu" U.S. Departmenta čemu se, isprva, udruženje i njegovi članovi suprotstavljaju izložbom 1948.

---

<sup>81</sup> Ostali članovi: Sol Libzon (Sol Libsohn), Sid Grosman (Sid Grossman), Volter Rozenblum (Walter Rosenblum), Eliot Elizofon (Eliot Elisofon), Moris Endžel (Morris Engel), Džerom Libling (Jerome Liebling), Aron Siskind (Aaron Siskind), Džek Maning (Jack Manning), Den Vejner (Dan Weiner), Bil Vit (Bill Witt), Lu Bernstajn (Lou Bernstein), Artur Lipcig (Arthur Leipzig), Saj Katelson (Sy Kattelson), Lester Tokington (Lester Talkington), Rut Orkin (Ruth Orkin), Arnold S. Igle (Arnold S. Eagle), Džordž Džilbert (George Gilbert), Moris Haberland (Morris Haberland), Sidni Kerner (Sidney Kerner), Ričard A. Lion (Richard A. Lyon), Edvard Švarc (Edward Schwarz), Lu Stumen (Lou Stoumen), Sandra Vejner (Sandra Weiner).

godine *This Is the Photo League*, ali posle nastavljenog pritiska od strane FBI-ja, udruženje se konačno raspada 1951. godine.

Ono što povezuje *Foto ligu* sa neorealističkim pokretom jeste Pol Strend, koji je imao direktan uticaj i saradnju sa autorima neorealizma. Mnogi fotografi svedoče o poznavanju njegovog rada, ali je krucijalna činjenica da je Strend, zajedno sa Cavatinijem (Zavattini) napravio knjigu fotografija (fotografije: Strend, tekst: Cavatini) nakon zajedničkog putovanja 1953. godine u malo italijansko selo Luzara (Luzarra), radi dokumentovanja sveta i života koji se tamo nalazi. Ovaj, najdirektniji mogući dokaz uticaja američke fotografije na italijanske autore filma i fotografije, pa i na njihovu saradnju, jeste isto tako svedočenje o poklapanju ideologija *Foto lige* i neorealističkih shvatanja italijanskih autora.

### 3. Fotografi

Da bi se razmatrala priroda američke foto-reportaže (a i razvoja dokumentarne fotografije i foto-žurnalizma u Sjedinjenim Američkim Državama uopšte) i njen inostrani uticaj, neophodno je sagledati rad autora koji su delovali početkom dvadesetog veka i svojim doprinosom i inovacijama uticali na rani foto-žurnalizam. Izbor autora koji su navedeni, zasnovan je na izvorima koji svedoče o direktnom uticaju američkih fotografa na fotografe neorealizma. Uglavnom su konsultovani pisani zapisi iz pojedinih intervju, izjava i objavljenih dela.

#### 3.1. Jakob August Rijs (1849–1914)

Krajem devetnaestog veka (1890. godine), knjiga Jakoba Rijsa *Kako živi druga polovina* (*How the other half lives*) sa fotografijama reprodukovanim polutonskim postupkom, bila je prvi primer kako fotografija može direktno uticati na živote ljudi. Rijs je radio kao policijski fotograf kada je započeo svoje istraživanje u vezi sa uslovima života doseljenika na istočnoj strani Njujorka. Prvobitno započet novinarskim pristupom<sup>82</sup>, Rijs je na lokalitete vodio fotografe Henrija Pifarda (Henry G. Piffard), Ričarda Hoa (Richard Hoe) i dr Džona Nejdžela (dr. John T. Nagle). Ubrzo je shvatio da mu u ovom ličnom pohodu, fotografija može biti od

---

<sup>82</sup> Ne može se tvrditi da je Rijs bio edukovani novinar, s obzirom na to da je izučio tapetarski zanat pre emigriranja u Sjedinjene Američke Države. Živeo je dugo u siromaštvu, pre nego što je započeo svoj rad kao pisac i novinar za *New York News Association*, kao prve u nizu novinskih kuća za koje je radio.

izuzetne važnosti za dokumentovanje, pored pisanog teksta, te je počeo i sam da fotografiše. Rijs je snimio brojne fotografije koje su svedočile o životu emigranata u Sjedinjenim Američkim Državama i očajnim uslovima u kojima su novi doseljenici živeli prilikom dolaska u Novi svet. I sam emigrant, svoja lična iskustva (iz perioda sa početka života u Americi) pretočio je ličnim pristupom i dubokom vezom sa tematikom koju je dokumentovao u foto-reportažni dokument. Budući da je ljude, koji su bili smešteni na donjem delu Menhetna u očajnim uslovima za život, snimao uglavnom noću, Rijs je pribegao upotrebi blica u prahu (*Blitzlichtpulver*), inovaciji u fotografskom poslu, koji su u Nemačkoj 1887. godine izumeli Adolf Mite (Adolf Miethe) i Johanes Gedike (Johannes Gaedicke). Zahvaljujući tome, dobijao je jasne slike koje su odisale realizmom naglašenog oštrim svetlom. Pre objave knjige *Kako živi druga polovina* (*How the other half lives*), ove fotografije bile su objavljene u novinama *Njujork San* (*New York Sun*), ali kao gravure – crteži prema originalnim snimcima, budući da polutonski (half tone) proces još nije bio zaživeo u široj meri.

Knjiga *Kako živi druga polovina* objavljena je 1890. godine sa sedamnaest polutonskih reprodukcija i devetnaest ilustracija prema fotografijama (potpisanih: Kenion Koks (Kenyon Cox), 1889, after photograph<sup>83</sup>). Nakon objavljivanja knjige, koja se sastojala od tekstova i fotografija, pisana oštrim i melodramatičnim stilom koji je Rijs kao novinar razvio, tadašnji predsednik Sjedinjenih Američkih Država, Frenklin Ruzvelt (Franklin Roosevelt), naredio je rušenje sirotinjskih četvrti u kojima su pridošlice bile smeštene i izgradnju novih prihvatilišta koja su pružala adekvatne uslove za život. Prvi put u istoriji fotografskog medija, pomoću foto-reportaže, izvršen je *direktan* uticaj na izmenu uslova života ljudi na ovako dinamičan način. Iako je ova publikacija ostavila svoj trag u istoriji kao knjiga koja je direktno uticala na promenu socijalnih uslova života doseljenika, činjenica je da je prava važnost ove kolekcije fotografija otkrivena tek 1947. godine, kada je fotograf Aleksander Aland (Alexander Alland) napravio kvalitetna povećanja sa originalnih staklenih ploča (negativa), koje su se nalazile u vlasništvu Gradskog muzeja Njujorka, te su izložene na izložbi u istom muzeju. Nakon toga, Rijs je približen široj javnosti kao bitan fotograf u istoriji medija.

---

<sup>83</sup> Beaumont Newhall, *History of photography: from 1839 to the present*, The Museum of modern art, New York, 1982.

### 3.2. Luis Vajks Hajn (1874–1940)

Takođe nezoabilazan kao uticajan dokumentarista, fotograf sa početka dvadesetog veka, diplomirani sociolog Hajn, fotografijom se počeo baviti zbog potreba koje je imao, aktivno analizirajući društvene prilike u Americi tog toba. Istražujući događaje i teme koje su ga zanimale, otkrio je da je fotografija medij koji mu može pružiti vizuelnu verifikaciju za kojom je tragao. Njegovo profesorsko angažovanje u Njujorku, usmerilo ga je ka tretiranju fotografije kao edukativnog sredstva i uputilo ga u istraživanje ovog segmenta fotografske slike. Intenzivno je primenjivao fotografiju u okviru svojih predavanja, fotografišući emigrante koji su tada dolazili na Elis ostrvo u luci Njujorka, te je došao do zaključka da je ovaj medij izuzetno izražajno sredstvo u kombinaciji sa pisanim, društveno orijentisanim radovima. Izvesno, ovaj spoj fotografije i "teorije" o fotografskoj slici, nužno ga je usmerio ka novinarstvu. Promenivši vokaciju, kao foto-žurnalista počinje da radi za *Fondaciju Rasel Sejdž (Russel Sage Foundation)* 1906. godine i istražuje priče za dokumentaciju i sociološku studiju života ljudi u okolini Pitsburga.

Kao foto-žurnalista radio je sociološke studije raznog tipa, ali ključno za njegov rad jeste početak angažovanja za *Nacionalni komitet za rad dece (National Child Labor Committee, NCLC)* 1908. godine, zbog kojeg i napušta profesorsko zvanje. Tokom decenije rada, između 1908. i 1918. godine, Luis Hajn je posvetio svoj radni entuzijazam i ogromnu energiju borbi protiv dečjeg zapošljavanja (teškog rada). Ova saradnja je podrazumevala pionirski poduhvat ovog tipa, ali je Hajn već bio upoznat sa snimanjem dokumentarnih fotografija i uslovima rada koje je zaticao na lokalitetima. Pored toga, kao predavač i pedagog, vladao je i veštinom komuniciranja sa decom. Ove kvalifikacije, u kombinaciji sa lakoćom pristupa ljudima koju je Hajn posedovao, omogućile su mu da dođe do izvorišta teme koju je snimao i dokumentovao fotografijom i tekstom. U narednoj deceniji snimao je rad dece unutar američke industrije, da bi pomogao sprečavanju radnog eksploataisanja maloletnika. Cilj ovog fotografsko-novinarskog istraživanja i dokumentovanja bio je da predoči javnosti direktne životne primere, gde mala deca bivaju zaposlena u obavljanju teških poslova. Posvetivši se ovoj temi, Hajn postavlja postulate iskrenog i nadasve angažovanog foto-žurnaliste.

*Svrha* fotografija bila je stvaranje ključnog dokaza koji je trebalo da bude prezentovan *Tribunalu javnog mišljenja*<sup>84</sup> (*Tribunal od public opinion*). Ovim povodom, trebalo je izbeći svaku mogućnost pokušaja dokazivanja fotografija lažnim ili falsifikovanim. Sociolog po obrazovanju, Hajn je izgradio pristup koji mu je omogućio da zabeleži (tokom snimanja) što

---

<sup>84</sup>Walter Rosenblum, *Lewis Hine: Passionate Journey: Photographs 1905-1937*, Stemmler 1997.

je više moguće informacija i relevantnih podataka koji su bili u vezi sa detetom na snimku (ime, godište, vrsta i obim posla, lokalitet, radne okolnosti). Instinktivno bi snimao, razgovarao sa decom koju je zaticao na lokaciji i brižljivo rukom beležio podatke u notes koji je držao skriven u džepu, predupredivši tako otkrivanje svog pravog zadatka, a i stičući lakše i brže poverenje dečjih ispitanika. Povodom ovog, NCLC-u je bio zabranjen ulazak u fabrička postrojenja, tako da je Hajn morao da pribegava raznim manipulacijama i lažnim predstavljajima (osiguravajući agent, inspektor, industrijski fotograf, čak i prodavac Biblije), kako bi mu se omogućio ulazak na lokalitete na kojima je snimao. U slučajevima kada mu ulazak u fabrike ipak nije bio omogućen, Hajn je čekao završetak radnog vremena, te bi snimao decu po izlasku.

Ova ekspresivna serija fotografija, kontrastnom prirodom snimljenog prizora – ljupka deca situirana u otuđenim enterijerima fabrika, rudnika i industrijskih postrojenja, imala je neverovatan vizuelni impakt na publiku. Rezultirala je donošenjem specijalne zakonske odredbe kojom je podignuta starosna granica, neophodna za obavljanje teških poslova.

Hajn je nastavio da se bavi foto-žurnalizmom, te je snimao od socijalnih reportaža i radnih portreta do dokumentovanja uzdizanja zgrade Empajer Stejt u Njujorku, serije koja slavi čovekov napredak u industriji, kao što i brižljivo beleži proces konstruisanja same zgrade. Ova serija se nadovezuje na tradiciju francuskih fotografa iz druge polovine devetnaestog veka, Delmaea (Delmaet) i Durandela (Durrandell), koji su snimali konstruisanje Ajfelovog tornja i Garnijeove (Garnier) opere u Parizu. Svoj kasniji rad, takođe, vezuje za socijalno obojene teme. Kongresna biblioteka danas ima kolekciju od 5000 njegovih fotografija, kao i Džordž Istman Haus (George Eastman House) u Ročesteru. Nakon smrti, deo njegovih fotografija doniran je *Foto ligi*, koja je prekinula sa radom 1951. godine.

### **3.3. Pol Strend (1880–1976)**

Strendov rad je, možda, najdirektnije povezan sa radom italijanskih neorealista i može se reći da je on izvršio najdirektniji uticaj na njih, od svih imenovanih pojedinaca američke fotografske scene prve polovine dvadesetog veka. Pol Strend, američki fotograf i snimatelj, zajedno sa Alfredom Štiglicem, ostavio je veliki udeo u osnivanju i osamostaljivanju fotografije, kao umetničke forme dvadesetog veka. Njegov rad je trajao skoro tri četvrtine veka, pokrivajući brojne žanrove i teme u Americi, Evropi i Africi. Rođen u Njujorku, studirao je fotografiju kod Luisa Hajna na Etičkoj kulturnoj Fildston školi (*Ethical Culture*

*Fieldston School*), te je tokom školovanja posetio *Galeriju 291*, koju su tada vodili Alfred Štiglic i Edvard Stajhen (Edward Steichen).

Naime, Strend je kao mlad autor počeo svoju karijeru u Njujorku i poznato je da je njegov inovativni duh i pristup fotografiji pomogao i priznao Alfred Štiglic, tadašnji "vođa" nove fotografije u Sjedinjenim Američkim Državama. Štiglic je bitna figura ne samo na fotografskoj sceni Njujorka već je igrao i značajnu ulogu, predočavajući mlade snage avangardne evropske umetničke scene, eksponirajući njihov rad u "Malim galerijama 291" (ili Galeriji 291, smeštenoj na Petoj aveniji u Njujorku). Američkoj javnosti tada su predočene nove, sveže umetničke tendencije poreklom sa starog kontinenta, a sam Štiglic se usmerava ka direktnoj (*straight*) fotografiji koja označava prekretnicu u istoriji fotografije svojom novom orijentacijom u fotografskoj estetici, koja više nije vezana za pitoreskno i simbolično. Otrgnut od tradicije piktorijalizma, Štiglic oko sebe okuplja nove, sveže, snage jedinstvenog fotografskog izraza, promovišući ih kroz izlagačku delatnost (u okvirima Galerije 291) i kroz publikovanje radova na stranicama časopisa *Camera Work*.

Mladi Strend je bio okrenut ka inovacijama u tadašnjoj fotografiji i ubrzo je njegov rad bio primećen i eksponiran kroz mehanizme Štiglicevog delovanja<sup>85</sup>. Njegovo delo nije lako sagledati, s obzirom na to da mu je karijera trajala skoro tri četvrtine veka, ali su opusi ostali značajni i kroz dela fotografske, a i filmske umetnosti. Strendov rad (kao mladog fotografa) izložen je u *Galeriji 291, Modernoj galeriji i Kamera klubu* (Camera Club) i donosi mu priznanja na *Wanamaker Photography* izložbi. Od 1915. godine Strend istražuje vizuelne probleme koji će kasnije postati fundament u modernističkoj estetici i u Evropi i u Sjedinjenim Američkim Državama. Levičarsko orijentisanih shvatanja, Strend je svoj rad često vezivao za ideološku opredeljenost, što je rezultiralo (između ostalog) i njegovim učešćem u okviru *Foto lige* koju je i osnovao sa Berenisom Abotom, u okviru udruženja *Filmska i foto liga (Film and Photo League)*, 1936. godine.

Tokom narednih nekoliko decenija, Strend počinje intenzivan rad u oblasti filma, ali nastavlja i rad na fotografiji. Snimio je dokumentarni film *Rede*, ili *The Wave* 1934. godine. Bezuspešno je pokušao da asistira Sergeju Ejzenštajnu 1935. godine, te radi sa Parom Lorencom (Pare Lorentz) na Plug koji je slomio ravnice (*The Plough that Broke the Plains*), gde zajedno sa ostalim progresivnim filmskim autorima, počinje da radi na osnivanju serije laburističkih i antifašističkih filmova, pod organizacijom *Frontier filma (Frontier Films)*.

---

<sup>85</sup> Suzan Zontag, *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd 1982. str. 37.

"Virtuozni plemenite slike kao Alfred Štiglic i Pol Strend, komponujući deceniju za decenijom snažne, nezaboravne fotografije, još uvek pre svega žele da pokažu nešto "tamo napolju" [...]"



Njihov najambiciozniji projekat, *Rodna zemlja (Native Land)* objavljen je 1941. godine, neposredno pred početak Drugog svetskog rata. Po završetku rata, Strend se okreće fotografiji u kombinaciji sa pisanim tekstom, kao najbližem mogućem sredstvu filmskom, kojim bi mogao nastaviti svoj rad. Objavljuje brojne publikacije ovim stilom: *Vreme u Novoj Eengleskoj (Time in New England)* sa Nensi Njuhol (Nancy Newhall) i, nakon odlaska u Evropu 1950. godine, *Profil Francuske (La France de profil)* sa Klodom Rojem (Claude Roy) 1952. godine, *Zemlja (Un Paese)* sa Čezareom Cavatinijem (Cezare Zavattini) 1955. godine i *Mhurain zemlja (Tir a'Mhurain)* sa Bazilom Dejvidsonom (Basil Davidson) 1962. godine.

Moguće je, dakle, iz više aspekata prići analizi njegovog rada i uticaja na neorealističke autore: *Ciklus fotografija sa ulica Njujorka* (snimljen počev od dvadesetih godina dvadesetog veka) podrazumeva i socijalni pejzaž, kao i socijalni portret. Ovaj rad, iskonski blizak evoluciji pokreta *nove objektivnosti (New Objectivity)*, neguje estetiku koja cveta u istom periodu i na evropskoj fotografskoj sceni, zasnovanu na objektivnoj prirodi realnih prizora svakodnevnog života.

Ipak, izvesno je da je najdirektniji pokazatelj ovom uticaju (ili saradnji) delo *Zemlja (Un Paese)*, fotografska knjiga koju je Strend realizovao zajedno sa Čezareom Cavatinijem 1955. godine. Ova knjiga predstavlja selo Luzaru kroz fotografije snimljene na tradiciji dokumentarnog pristupa Luisa Hajna (čiji je Strend bio učenik), ali i Rijsa i Dorotee Lang, sa čijim je radom, svakako, bio upoznat. Njihova saradnja na knjizi *Zemlja (Un Paese)*, zasnovana je na Strendovim fotografijama i Cavatinijevom tekstu i neminovno je izvršila uticaj na autore neorealističke fotografije, o čemu u intervjuu svedoči i Pjerđorđo Branci (Piergiorgio Branzi): "Naravno [...] i moje obrazovanje obilježio je i Strend svojom knjigom *Un paese* [...] Čini mi se da Cavatinijev tekst u toj knjizi upravo potvrđuje dvosmislenost naziva neorealizam<sup>86</sup>".

### 3.4. Volker Evans (1903–1975)

Evans je izuzetno poznat i često zastupljen autor u istoriji fotografije, te se njegovo ime mora uzeti u obzir sa određenom dozom rezerve, koja se prvenstveno odnosi na izbegavanje prevashodno uvreženog mišljenja i utisak o njegovom (najpoznatijem i najpublikovanijem) fotografskom delu. Između ostalog, njegova delatnost je popularno vezana za rad u okviru F.S.A. u kojem su česti socijalni portreti američkog naroda, ali je, isto tako, poznat i njegov

---

<sup>86</sup> *Godine neorealizma – smjernice talijanske fotografije*, Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009. str. 36.

opus koji je u vezi sa socijalnim pejzažem Amerike – što ima direktne veze sa neorealističkom fotografijom, kao i serija portreta iz podzemne železnice. Njegova živopisna biografija obuhvata entuzijazam i ljubav ka pisanju i književnosti, boravak u Parizu 1926. godine, tokom koje pohađa Sorbonu, povratak Njujorku 1927. godine i putovanja. Posvećivanje fotografiji i ozbiljniji rad počinje 1928. godine kada se, kao mlad i ambiciozan početnik umetničkih aspiracija, obraća Alfredu Štiglicu koji je tih godina vodeća figura u umetničkim krugovima i svetu fotografije Njujorka. Zabeležen je samo jedan susret ova dva autora, ali je neminovno Evans imao uvid u Štiglicevo izdanje posvećeno fotografiji tog doba: *Camera Work* časopis. Najveći utisak koji je na njega ostavio pregled ovog štampanog izdanja, bila je fotografija Pola Strenda: *Slepa žena (The Blind Woman)*, koja usmerava njegovo dalje fotografsko opredeljenje ka dokumentarnoj fotografiji<sup>87</sup>. Narednih godina, radeći kao fotograf, izgrađuje svoj odnos prema mediju koji uobličava njegov dalji rad<sup>88</sup>. Svojim intelektualnim pristupom i duhom širokih shvatanja, učeći iz radnih iskustava, Evans polazi od stanovišta da fotografijom treba otkriti istinu, a ne konstruisati je. Do 1930. godine već uviđa moć fotografije kao medija, kojim želi da izrazi svoja lična shvatanja. Novinarstvo mu postaje bliže nakon 1945. godine i rada za časopis *Tajm (TIME)* i *Forčēn (Fortune)*, što se i transponuje u njegov fotografski opus. Snimci su narativni, sa intrigantnošću uvek postavljenog pitanja posmatraču.

Foto-knjiga *Veličajmo naše poznate ljude (Let Us Now Praise Famous Men)* objavljena 1941. godine, često je citirana u literaturi istorije fotografskog medija. U maniru Rijsa, Evans objavljuje fotografije praćene tekstom koji je pisao njegov prijatelj Džejms Ejdži (James Agee). Knjiga je tematski vezana za rad obavljen za *F.S.A.* (za koji je radio do 1937. godine) – snimci agrarnog juga Amerike i važan, opšti portret populacije ovih područja. Iz ove knjige ostaje zabeležena fotografija – opšte mesto u istoriji medija – portret *Eli Me Barouz (Allie Mae Burroughs)*, žene farmera koja danas predstavlja simbol ondašnje američke sirotinje ruralnog juga, za vreme Velike depresije (pored portreta *Majke koja se seli (Migrant Mother)* Dorotee Lang, snimljenog takođe za potrebe *F.S.A.*). Evansovu raznoliku biografiju upotpunjuje podatak da je od 1956. godine i predavač na Univerzitetu Jejl (Yale).

---

<sup>87</sup> John Szarkowski, uvod za Walker Evans izložbu u Muzeju moderne umetnosti u New York-u 1971. ISBN 0-87070-312-9

<sup>88</sup> Suzan Zontag, *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd 1982, str. 37.  
Evans je hteo da njegove fotografije budu "Pismene, autoritativne, transcendentne".

### 3.5. Edvard Stajhen (1879–1973)

Veličina ličnosti Edvarda Stajhena i njegovog uticaja na fotografiju dvadesetog veka, nemejljiva je u okvirima istorije fotografije. Ovaj izuzetno bitan i poznat autor, neizbežno je opšte mesto u svakoj analizi fotografskog medija, zahvaljujući dugoj i raznovrsnoj karijeri koja traje velikim delom dvadesetog veka. Počeci njegovog rada sežu još u doba piktorijalizma<sup>89</sup> kada ga je, kao učenika, zapazio i Klerens Vajt (Clarence H. White)<sup>90</sup> koji ga 1900. godine predstavlja Alfredu Štiglicu, sa kojim uskoro počinje saradnju u okviru *Galerije 291* i *Camera Work* časopisa (za koji je dizajnirao prvu naslovnu stranu). Pre Prvog svetskog rata, Stajhen se intenzivnije bavi slikarstvom u Francuskoj, što mu pruža priliku da se upozna sa radom i delima autora simbolističkog pokreta, ekspresionizma i kubizma. Tokom ovog perioda života, fotografiše vedute, dokumentarne fotografije, kao i portrete poznatih (Marsel Dišan (Marcel Duchamp), Arnold Gente (Arnold Genthe), Baron de Mejer (Baron de Meyer), Roden (Rodin)) u Parizu i Njujorku<sup>91</sup>. Otvoren ka novim iskustvima i svežim umetničkim inovacijama, okreće se od piktorijalističkog izraza i usmerava ka modernističkim idejama. Radivši za *Conde Nast* publikacije od 1922. godine, ne samo da se aktivira kao smostalni (free lance) fotograf nego istražuje evropske nove stavove, transponovane kroz izraz *nove objektivnosti* tokom dvadesetih godina dvadesetog veka, kako bi novostečeno iskustvo primenio u okviru utilitarne fotografije (koja je bila nov žanr u fotografiji tog perioda). Krajem 1938. godine, uviđa da ga primenjena fotografija više ne privlači i prihvata jedan otvoreniji koncept fotografske umetnosti, koji ga usmerava na dalji rad u okviru širenja umetnosti fotografije ka novim tokovima.

Dakle, svojim radom i angažovanjem ostavlja neizbrisiv trag u gotovo svakoj fotografskoj novoj i inventivnoj praksi koja se stvarala u dvadesetom veku: saradnja sa Štiglicem, rad u okviru utilitarne fotografije (i njeno začecje, uostalom), dokumentarne fotografije, renesanse portretnog žanra u dvadesetom veku, rad za vojne potrebe i arealno snimanje, bavljenje slikarstvom (platna je uništio sam, ne želeći da ih eksponira) i, na kraju, 1947. godine biva imenovan prvim direktorom fotografskog departmana (pod čijom se ingerencijom i začeo) u

---

<sup>89</sup> Iako je njegova dugogodišnja karijera više u vezi sa razvojem novog pogleda na fotografsku estetiku dvadesetog veka, nego sa piktorijalizmom, poznato je da je njegova fotografija *Moonlight pond* snimljena 1904. godine prodana za, tada, rekordnu sumu od 2,9 miliona dolara na aukciji održanoj u Sotheby's aukcijskoj kući u Njujorku 2008. godine. Ovo je bio rekordni iznos plaćen za fotografsko delo na aukcijama umetničkih dela ikada u svetu.

<sup>90</sup> Klerens Vajt je figura fotografskog piktorijalnog sveta. Godine 1914. osnovao je *Clarence H. White School of Photography*, školu fotografije, prvu ovog tipa u Americi, koja je negovala i izučavala umetnost fotografije. U okviru ove škole, koja je postojala od 1914. do 1942. godine, školovali su se mnogi kasnije poznati fotografi, uključujući Edvarda Stajhena, Margaret Burk Vajt, Doroteu Lang i druge.

<sup>91</sup> Naomi Rosenblum, *World History of Photography*, Abbeville press, 1997.

Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. U okviru ovog angažovanja, organizovao je mnoge izložbe, napisao brojne članke, pomogao publikovanje brojnih knjiga i promovisao fotografiju kao medij i umetnost u muzejskim institucijama.

### **3.6. Porodica Čovek (*The Family of Man*) 1955.**

Ono što Stajhena prvenstveno imenuje kao ličnost koja ima neposrednog uticaja na neorealističke autore, nije sam njegov rad, nego čuvena izložba *Porodica Čovek (The Family of Man)*, koju je organizovao 1955. godine, u okviru fotografskog departmana Muzeja moderne umetnosti u Njujorku. Ovaj muzej – institucija koja svojim imenom garantuje kvalitet i sadržaj, neprikosnoveno je opšte mesto u svakoj oblasti savremene umetnosti. Dakle, pod okriljem jedne široko priznate i cenjene institucije, a pod ingerencijom vrsnog umetnika i kvalitetne i svestrane osobe, organizovana je – i ostala poznata kao jedna od najposećenijih fotografskih izložbi ikada – *Porodica Čovek (The Family of Man)*.

Izložba je koncipirana u doba pokretanja ponovnog interesovanja za ljudski život<sup>92</sup>, *poetskog realizma* ili *novog humanizma* u fotografiji i, kao takva, podrazumevala je temu koja je okrenuta čoveku, životu, svim kulturama sveta i svim aspektima ljudskog života. Stajhen je začeo rad na organizovanju logističke strukture izložbe još 1951. godine, kada je pokrenuo konkurs, otvoren za fotografe širom sveta. Od pristiglih četiri miliona fotografija, Stajhen je načinio izbor od 503 rada, snimljenih od strane 273 autora iz 68 zemalja. Među njima su bili i radovi Anri Kartije-Bresona, Roberta Kape, Roberta Duanoa i drugih poznatih autora, kao i radovi do tada nepoznatih fotografa. Prvobitna izložba trajala je od 24. januara do 8. maja 1955. godine u Njujorku i bila je jedna od najposećenijih izložbi tog vremena. Tokom narednih osam godina, putovala je širom sveta i gostovala u 37 zemalja na svih šest kontinenata<sup>93</sup>. Popularnost ove izložbe neminovno je dospela i do autora neorealističkog pokreta u Italiji i zasigurno je ona imala uticaj na njihov rad, s obzirom na to da je 1959. godine izložba prikazana i u Milanu. Fotografije su bile grupisane pod okriljem i ideologijom humanizma koji je, nakon završetka Drugog svetskog rata, imao poseban status.

Mogli bismo otići korak dalje i uspostaviti vezu ne samo sa direktnim uticajem izvršenim kontaktom italijanskih fotografa sa izložbom *Porodica Čovek (The Family of Man)* nego i uporediti činjenice koje svedoče da su, tokom Drugog svetskog rata, američki fotografi imali ličnog angažovanja u borbi protiv fašizma: Edvard Stajhen je služio kao direktor fotografskog odeljenja za američku mornaricu, Margaret Burk Vajt je fotografisala užasne rezultate

---

<sup>92</sup> Kao reakcija na razaranja, nastala kao posledica svetskih ratova.

<sup>93</sup> Nakon svetske turneje, izložba je smeštena u Luksemburg, kao stalna postavka u dvorcu Chateau de Clervaux.

nacističke dominacije u Italiji, Rusiji i konačno u samoj Nemačkoj, a V. Judžin Smit (W. Eugene Smith) je snimao fotografije na Pacifiku, gde je bio i teško ranjen<sup>94</sup>. Svi do sada navedeni primeri, pružaju nedvosmislen dokaz o postojanju (čak uzajamne) veze između autora neorealističke italijanske fotografije i američkih fotografa, kao i njihovog rada iz prve polovine i sredine dvadesetog veka.

#### **4. Evropski uticaj – Nemačka**

Umetnička scena Nemačke tokom prve polovine dvadesetog veka, nezaobilazna je kao jedna od najpodsticajnijih, avangardno usmerenih izvorišta novih estetskih ideja i stanovišta koje su se transponovale u ostale umetnosti širom Evrope, pa i sveta. Zapravo, trajanje Vajmarske republike (1918–1933) navodi se kao najproduktivniji period u okviru umetnosti, nauke i literature u Nemačkoj, pa i u svetu, čija je eksplozivna intelektualna produktivnost donela nova usmerenja u ovim oblastima.

Procvat umetničkih pravaca Vajmarske republike podrazumeva nova stremljenja, kako u oblasti lepih umetnosti, tako i u filmu i fotografiji, osnivanje škola i organizovanje velikih izložbi<sup>95</sup>. Vajmarska kultura je negovala, između ostalog, političku karikaturu Ota Diksa (Otto Dix), Džona Hartfilda (John Heartfield)<sup>96</sup> i Georga Grosa (George Gros), filmove Frica Langa (Fritz Lang) i procvat kabare-kulture Berlina. Evropska umetnička scena dvadesetih godina dvadesetog veka, prihvatila je atmosferu promene koja se osećala u svim porama života, pa i u umetnostima, tako da su smeje, nove ideje, bile sveopšte prihvaćene. Kao i u ostalim umetnostima, Drugi svetski rat je označio odliv intelektualne elite iz svih oblasti. Mnogi su emigrirali iz Nemačke zbog nadolazeće nacističke vlasti, pa kasnije i iz Evrope u Sjedinjene Američke Države, čime će ova zemlja profitirati i stvoriti novu, jaku i u drugoj polovini dvadesetog veka, dominantnu umetničku scenu.

---

<sup>94</sup> Willfried Baatz, *Photography – a concise history*, Laurence King Publishing, London, 1999, str. 125.

<sup>95</sup> *Ekspresionizam i postekspresionizam, nova objektivnost, nova vizija, bauhaus*

<sup>96</sup> Pravo ime je Johan Herctfelde (Johann Herctfelde) i autor je, u znak protesta nacističkoj ksenofobiji, sam promenio svoje ime u englesku transkribovanu verziju.

#### 4.1. *Nova objektivnost (Die Neue Sachlichkeit), (1920–1933) i Albert Renger-Pač (Albert Renger-Patzsch), (1897–1966)*

O pokretu *nova objektivnost* bilo je reči u prvom poglavlju, uz osvrt na istorijsku prethodnicu termina *realizam*. Svakako je, u okviru ovog pokreta koji je vrednovao eksterne karakteristike objektivne stvarnosti i prepoznao objektivnost života kao izvor umetnikovih impresija i ekspresija, za ovu analizu bitan aspekt uticaja i dodirnih tačaka sa autorima italijanskog neorealizma.

Kao što je već navedeno, u fotografiji<sup>97</sup> je *nova objektivnost* predstavljala otcepljenje od dotadašnjeg vrednovanja lepih stvari i tema, kao potencijalnog garanta uspeha određenog fotografskog dela. Albert Renger-Pač i August Zender su najpoznatija imena ovog pokreta, i kao imaju različite pristupe fotografiji koji su evidentni analizom njihovog opusa. Obojica se okreću ka realnim životnim motivima i dokumentovanju sveta, snimajući ono što postoji i prepoznajući veličinu i lepotu svakodnevnih objekata, odnosno ljudi i samog njihovog okruženja, ali svaki na svoj način.

Veliki uticaj u osnivanju samog pokreta pripisuje se Albertu Renger-Paču, kao osobi koja je svojom knjigom *Svet je lep (Die Welt ist schön)*, (koja u istoriji fotografije ostaje zabeležena kao jedna od najprodavanijih<sup>98</sup>), postavila temelj ovom fotografskom pokretu. Njegove fotografije su stilski karakterizovane kroz preciznu objektivnost i formalnu oštrinu kojom interpretira svet oko sebe. Razlikuje se od Zendera po izboru motiva, budući da se okreće industrijskoj kulturi i fascinaciji racionalnim, tehnologijom i mašinama. Pač se striktno okrenuo od romantizirajuće fotografije dotadašnjeg vremena i zahteva apsolutno poverenje objektima koji se fotografišu, precizno svetlo subjekta, tačnost detalja i savršenu kontrolu optike i hemijskog procesa. Prema njemu, suština je stvoriti fotografije upotrebom resursa koji mogu da nađu svoju potvrdu i koji mogu da se održe putem fotografskih kvaliteta, bez pozajmljivanja iz umetnosti. Ovo i jeste suština *nove objektivnosti* i stoga, iako su izborom motiva (na prvi pogled) Pačova i Zenderova dela krajnosti jedno drugom, ona čine suštinu novog fotografskog pristupa svetu, analognog onom koji se desio u Americi sa novom, direktnom (*straight*) fotografijom, koju je potencirao Štiglic.

---

<sup>97</sup> Film *nove objektivnosti* najočiglednije se ispoljava u delima G. V. Pabsta (G. W. Pabst) i njegovom načinu snimanja, postavci mizanscena i enterijera i odabiru socijalnih tema svakodnevnog života.

<sup>98</sup> Može se reći da u ovu kategoriju spadaju mnoge foto-knjige, poput Brasaijeve (Brassaï) *Pariz noću (Paris de nuit)*; kataloga – knjige za *Porodica Čovek* izložbu; knjige *Amerikanci (The americans)* Roberta Franka (Robert Frank) i druge.

#### 4.2. August Zender (1876–1964)

Može se zaključiti da je Zenderov pristup fotografiji, zbog svog antropološkog karaktera, možda bliži neorealističkoj morfologiji. Studije slikarstva u Drezdenu omogućile su mu pristup fotografiji koji je negovao konceptualno razmatranje, primenjeno u njegovom radu. Tokom prve polovine dvadesetog veka<sup>99</sup>, Zender je sistematično radio na projektu *Ljudi dvadesetog veka* (*Menschen des 20. Jahrhundert*), razvijajući filozofiju svog fotografskog rada, koja je postavila ljude u okvir modela nametnutog društvom<sup>100</sup>. Iako se ovaj rad ne može svojim etnografskim shvatanjima postaviti u okvir progresivnih, njegova specifična vrednost upravo se krije u postavci i sistematizaciji koju je Zender primenio prilikom snimanja serije portreta. Zatim, njegov fotografski pristup upravo je veza sa *novom objektivnošću*, kao načinom beleženja sveta oko nas. Zenderovi portreti su uvek postavljeni u jednostavnu okolinu koja ih opisuje i otkriva njihovo poreklo. On daje kontrolisan i intelektualan nagoveštaj istorije, profesije, situiranosti modela u datom vremenu, putem pozadine ili detalja: odeće, frizure, poze, pogleda, alata, stava. Zenderova antropološki obojena serija fotografija, nije bila poznata široj javnosti do prikazivanja na *Fotokini*<sup>101</sup> u Kelnu 1951. godine, da bi dobila širu pažnju internacionalne javnosti posle retrospektivne posthumne izložbe, koju je organizovao Muzej moderne umetnosti u Njujorku 1969. godine. Nakon ovih javnih nastupa, njegov rad je nesumnjivo bio približen neorealistima Italije.

#### 4.3. Laslo Moholji-Nadž (László Moholy-Nagy), (1895–1946) i *Nova vizija* (*New Vision*), 1928.

Fotografija je u ovom periodu, pored novih i svežih ideja *nove objektivnosti*, cvetala i kao program na Bauhaus školi, pod pokroviteljstvom Lasla Moholji-Nadža. Njena moć da odrazi spoljni svet u dvadesetim i tridesetim godinama dvadesetog veka, upotrebljena je za nekonvencionalne forme i tehnike koje su bile u ekspanziji. Apstraktni fotogrami, foto-montaže i foto-kolaži koji kombinuju fotografiju, tipografiju i dizajn, našli su svoje mesto ne samo u okviru štampe i publikacija koje cvetaju u posleratnoj Nemačkoj, već i u okviru utilitarnih umetničkih pravaca kojima je (jednim svojim delom) pripadala i fotografija.

---

<sup>99</sup> 1910–1950.

<sup>100</sup> U ovom smislu, klasa seljaka je sačinjavala osnove društva. Sledeća je grupa kvalifikovanih radnika kao osnova građanskog života: od advokata do članova parlamenta; od vojnika do bankara. Zatim slede intelektualci: umetnici, muzičari i pesnici. Ciklus se završava *Poslednjim ljudima* (*Letzte Menschen*), Romima i prošnjacima.

<sup>101</sup> Godišnja izložba – sajam posvećen fotografiji.

Ime Moholji-Nađa vezuje se za drugačiji pristup fotografiji od Pačovog i Zenderovog, ali je svakako isto tako bitan za izgradnju potpuno drugačijeg pogleda na svet fotografskim medijem unutar svog rada i perioda u kojem je živeo. U svojoj knjizi, koju je 1928. godine izdao Bauhaus pod nazivom *Od materijala ka arhitekturi (Von Material zur Architektur* <sup>102</sup>), a koja je na engleski prevedena *The New Vision* (otud termin *Nova vizija*), Moholji-Nađ se okreće ka novom pogledu na svet, ukorenjenom u tehnološki obojenoj kulturi s početka dvadesetog veka. Predočen novom vizurom, koja kroz fotografski medij ima veliku vizuelnu dominantu, Moholji-Nađ ukazuje na nove estetske postulate, svojstvene samo ovom mediju. Kao uticajan predavač fotografije na Bauhausu, on upotrebljava nove tehnike u fotografiji da bi začeo nov žanr, odnosno novo viđenje sveta kroz prizmu fotografije.

Pored toga, u kasnim dvadesetim, održavaju se brojne izložbe posvećene fotografiji *nove vizije*. Najznačajnija od njih je, svakako, izložba *Film i Foto (Film und Foto)*, održana u Štutgartu 1929. godine, na kojoj je predstavljeno oko 1000 fotografija iz Evrope, Sovjetskog saveza i Sjedinjenih Američkih Država. Međutim, uspon diktatura staljinizma i fašizma u tridesetim godinama dvadesetog veka (kao i dolazak nacističke ideologije na vlast 1933. godine), sputao je mnoge pripadnike intelektualne elite i avangardne umetničke scene priklonjene *novoj viziji*.

Dakle, iako različitih fotografskih pristupa i stavova koji se ogledaju u pristupu lične umetničke ekspresije, neminovno je da su ovi autori polazili od istog stanovišta: objektivizma sveta predočenog, kada je u pitanju fotografija tog doba, na nov način. U svakom slučaju, kratak i vrlo energičan period umetničke misli između dva svetska rata, ostao je zabeležen kao jedan od najbogatijih i najenergičnijih u istoriji fotografije, koji je imao svoje internacionalno priznate predstavnike. Iz njihovog rada proizilazi suština: dokumentovanje života, sveta, motiva i objekata oko nas, kao primarnog izvora lepote (života), preformulisano morfoloijom fotografskog aparatusa. To je i osnovna teza koja je bliska neorealističkom pokretu Italije i koja neizostavno ima svoje korene u fotografiji vajmarske Nemačke.

---

<sup>102</sup> Suzan Zontag, *Eseji o fotografiji*, radionica SIC, Beograd, str. 81.



## 5. Evropski uticaj – francuski humanizam

Specifičan fotografski izraz nastao u Francuskoj nakon kraja Prvog svetskog rata, možda je po svojim karakteristikama i najbliži neorealističkoj fotografiji Italije. On sabira iskustva i uticaje iz svake do sada navedene fotografske grupacije i stvara jedan šarmantan, humanistički orijentisan internacionalni fotografski jezik. U bliskoj je vezi sa foto-žurnalizmom dvadesetih godina dvadesetog veka (uticao je na stil i sadržaj gotovo svih ilustrovanih časopisa tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina, kako u Evropi, tako i u Americi), sa dokumentarnom fotografijom, sa individualnošću autora koji su ostavili nemeđljiv uticaj na dalje usmerenje fotografskog jezika i izraza. U početnom periodu svoje egzistencije, pokazao se kao dominantna forma, ali se sa sigurnošću može tvrditi da se njegov uticaj oseća i na autore i iz druge polovine dvadesetog veka. Imena koja se često navode kao ključna u definisanju duha francuskog humanizma u fotografiji, internacionalnog su porekla: Andre Kertes (Andre Kertész), Brasai (Brassaï), Eduar Buba (Édouard Boubat), Robert Kapa, Rober Duano, Fransoa Kolar (François Kollar), Mark Ribo (Marc Riboud), Vili Roni (Willy Ronis) i drugi. Dakle, Pariz se, kao epicentar novog humanistički orijentisanog pogleda na svet, pokazao vorticističkim izvorom nove struje u fotografiji. Pokret, koji je za osnovni cilj imao beleženje lepote života i njegovih svakodnevnih trenutaka, morao je biti stvoren sa takvom atmosferom i šarmom, svakako, u Parizu. Pored toga, i uloga vodećih fotografskih agencija tog doba, poput *Rafo (Rapho)* i *Magnuma* i njihov publicistički i foto-reporterski aspekt, uobličio ga je u formi, po kojoj je i danas prepoznatljiv.

Međusobno isprepletani uticaj evidentan je i kroz izlaganje fotografija francuskih autora na izložbi *Porodica Čovek*. U ovom smislu, humanizam je imao etičku crtu koja je težila tome da slavi i odbrani čovečanstvo (naročito u periodu između 1936. i 1968. godine, nakon svetskih ratova i devastacija) i okrenuta je ka periodu rekonstrukcije, koja je za fotografe ovog pokreta (kao i neorealizma) imala specijalno značenje. Još jedna sličnost sa italijanskim autorima i njihovim radom odlikuje se u činjenici da je francuski humanizam (kao i italijanski neorealizam) bio duboko ukorenjen u socijalnim temama, naročito u onim koje su bile aktuelne u periodu između 1939. i 1945. godine i u bliskoj vezi sa okupacijom i oslobođenjem Francuske. Fotografija je bila oruđe obnove zemlje, proslave života i ljudskosti. Ovo je bitna i zajednička osnova iz koje su oba pravca (i humanizam i neorealizam) nastali, svaki etnografski obojen i okarakterisan spram okoline iz koje je proistekao.

Neophodno je napraviti i osvrt na nadrealizam u Francuskoj, koji prethodi humanističkoj fotografiji. Na prvi pogled, ova dva stava trebalo bi da budu recipročna jedan drugom, ali je činjenica da je neorealizam bio izuzetno uticajan i snažan sa (opet) Parizom, koji se postavio kao centar ovog izvorišta. Pored toga, moguće je potražiti trag humanističkog pristupa životu unutar nadrealne fascinacije (nesvesnim, doduše) aspektom svakodnevnog postojanja, kojim se i humanizam bavi, ali uz drugačiji pristup. On slavi svakodnevno, jednostavno, životno, izdižući na pijedestal vrednosti "običnog" jednom poetskom konstrukcijom. Ovaj pokret je iza sebe ostavio nekoliko fotografskih knjiga koje su i danas opšta mesta u istoriji fotografije, a u ono vreme bile su najprodavanije knjige iz ove oblasti: Brasajjeva knjiga *Pariz noću*, 1933. godine; Duanoova *Predgrađa Pariza (Banlieue de Paris)* iz 1949. godine; Bresonova *Images à la sauvette (The Decisive Moment)*<sup>103</sup> iz 1952. godine i knjiga Vilija Ronija *Belleville-Ménilmontant* iz 1954. godine. Više je nego izvesno (uzevši u obzir sve intervjuje i ostale brojne zapise) da su italijanski neorealistički autori imali prilike da ih upoznaju.

### **5.1. Anri Kartije-Breson (Henri Cartier-Bresson), (1908–2004)**

Breson je, zasigurno, jedan od najpoznatijih i najuticajnijih fotografa sveta. Istorija fotografije pokazuje da skoro nema autora koji nije bio pod uticajem (ili bar upoznat) s njegovim radom i opusom koji je stvorio tokom svoje izuzetno duge i plodne karijere. Kao takav, nezaobilazan je u analizi uticaja francuskog humanizma na autore neorealizma, ali i kao individua čiji je rad obuhvatio mnogo više od smernica ovog specifičnog pokreta. Široko obrazovanje<sup>104</sup> koje počinje 1927. godine studirajući slikarstvo u kubističkom studiju slikara Andrea Lotea (André Lhote), zatim činjenica da je svoju svestranost upotpunjavao literaturom i sticanjem opšteg znanja iz raznih oblasti, kasnije će se primeniti na njegov fotografski rad i proširiti ga putem bogatstva formi i kompozicionih rešenja. Takođe je evidentan uticaj nadrealističkog pokreta koji je tih godina cvetao u Francuskoj (sa centrom u Parizu). Breson i biva privučen nadrealnom konceptu podsvesnog u njihovom radu, tako da se može reći da su i nadrealisti pristupili fotografiji na isti način kao i humanisti posle njih: sa pažnjom usmerenom i ka običnom i ka neobičnom (preciznije: obično sa neobičnim značenjem). Pored toga, neorealisti su u fotografiji prepoznali atribut i esencijalni kvalitet medija, kojeg prethodne teorije fotografskog realizma nisu bile svesne.

---

<sup>103</sup> Prevod na engleski koji je i označio formu "odlučujućeg momenta" u fotografiji.

<sup>104</sup> Od 1928. do 1929. godine pohađa University of Cambridge, gde izučava engleski, umetnost i literaturu.

Slikarstvo, nadrealizam i putovanja po svetu jesu uvertira Bresonovom konačnom okretu ka fotografiji koja se desila 1930. godine, nakon susreta sa snimkom foto-žurnaliste Martina Munkačija (Martin Munkacsi) *Tri dečaka na jezeru Tanganjika* (*Three Boys at Lake Tanganyika*). Ovaj presudni momenat obeležiće ne samo Bresonov rad nego će uticati i na formiranje humanističkog izraza u fotografiji francuskih autora, s obzirom na njegov kasniji uticaj u okviru ovog umetničkog kruga. Skup okolnosti (putovanja širom sveta, izlaganje na izložbama<sup>105</sup>, susreti sa fotografima – foto-žurnalistima<sup>106</sup> i rad za novinska izdanja), od Bresona će načiniti prvog fotografa čiji se stil dominantno nameće u okviru fotografije prve polovine veka u Francuskoj, pa i u svetu.

Pored toga, poznata je činjenica da je Breson saradivao i na filmskim projektima, te je moguće napraviti direktnu linearnu povezanost sa autorom neorealističkog filma, Lukinom Viskontijem, s obzirom na to da su obojica radili kao asistenti reditelju Žanu Renoaru (Jean Renoir). Viskonti 1934. i 1940. godine, a Breson 1936. i 1939.<sup>107</sup> godine. Kinematografskim poslom bavio se i nakon završetka Drugog svetskog rata, kada režira dokumentarni film o zarobljenicima – povratnicima, *Povratak* (*Le Retour*), 1945. godine. Neizostavno, Breson je lično iskustvo preneo u rad na filmu, budući da je tokom rata proveo 36 meseci kao zarobljenik u radnom logoru iz kojeg je pobjegao (posle trećeg pokušaja) 1940. godine. Njegova bogata biografija i interesantan životni put obiluju i drugim činjenicama: retrospektivna izložba u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku i osnivanje agencije *Magnum* 1947. godine. Mada je za istoriju fotografije i uticaj koji je imao na širu fotografsku scenu, bitno objavljivanje knjige *Images à la sauvette*<sup>108</sup> 1952. godine. Knjiga je u engleskom izdanju prevedena kao *The Decisive moment*, te se ovaj naziv zadržao kao osnovna odrednica koja obeležava ne samo fotografski opus Bresona nego i čitav dokumentarni, humanistički obojen foto-žurnalistički pristup, koji slavi ljudski život i čovečanstvo uopšte. Korice izdanja

---

<sup>105</sup> Snima po Parizu, Berlinu, Briselu, Varšavi, Pragu, Budimpešti i Madridu. Prvi put je izlagao fotografije u *Džulijen Levi* (*Julien Levy*,) galeriji u Njujorku 1932. godine, a potom i u *Ataneo* (*Ateneo*) klubu u Madridu. U Meksiku je 1934. godine delio izložbu sa Manuelom Alvarezom Bravom (Manuel Alvarez Bravo). Godine 1935. putuje u Sjedinjene Američke Države da izlaže u *Julien Levy* galeriji, zajedno sa Volkerom Evansom i Manuelom Alvarezom Bravom. Za vreme boravka u Njujorku, upoznao je Pola Strenda koji je tada radio na seriji fotografija na temu perioda nakon Velike depresije u Americi.

<sup>106</sup> Godine 1934. sreće Poljaka, intelektualca i fotografa Davida Šimina (David Szymin) koji je kasnije promenio ime u Dejvid Sejmor-Šim (David Seymour-Chym). Preko njega je upoznao mađarskog fotografa Andrea Fridmana (Endre Friedmann) koji je kasnije poznat pod imenom Robert Kapa. Njih trojica su delila studio tokom ranih tridesetih godina i Kapa je imao ulogu Bresonovog mentora u okviru foto-žurnalističkog pristupa fotografiji. Savetovao mu je da se odvoji od etikete nadrealnog fotografa i usmerio ga je ka foto-žurnalizmu.

<sup>107</sup> Glumio je u Renoarovom filmu *Društvo na selu* (*Partie de campagne*) 1936. i u *Pravila igre* (*Regle de jeu*) 1939. godine u kojem je, pored glumačkog angažovanja, bio i drugi asistent. Po nagovoru Renoara, Breson se oprobao kao glumac da bi osetio kakvo je iskustvo biti s druge strane kamere. Tokom Španskog građanskog rata, korežirao je dokumentarni film sa Herbertom Klajnom (Herbert Kline) koji je promovisao Republikanske snage.

<sup>108</sup> *Images à la Sauvette* – bukvalni prevod sa francuskog: skrivene slike

radio je Anri Matis (Henri Matisse), a sama knjiga sastoji se iz 126 fotografija, snimljenih i na Istoku i na Zapadu. U opširnom predgovoru knjige, sam Breson citira karidnala Reca (Retz) iz sedamnaestog veka: " Nema ničeg na ovom svetu što nema svoj odlučujući momenat."<sup>109</sup>

U decenijama nakon rata, Anri Kartije-Breson stvara velike foto-reportaže u Indiji i Indoneziji, Kini, SSSR-u, Sjedinjenim Američkim Državama i Evropi. Tokom više od dvadeset i pet godina, najveći je posmatrač globalnog čovečanstva, kao i veliki portretista dvadesetog veka. Njegova karijera fotografa prekida se krajem sedamdesetih godina, kada se vraća crtanju i slikanju. Nesumnjivo je da je, iz bogate ostavštine njegove kolekcije, potekao trag koji će ostaviti utisak na neorealističku fotografiju (pa i film) i bilo bi nelogično ne obuhvatiti njegove fotografske stavove i estetiku, kao opšte mesto u istoriji fotografskog medija. Bresonov inventivan rad tokom ranih tridesetih godina dvadesetog veka, pomogao je da se definiše kreativni potencijal moderne fotografije i mudra sposobnost da uhvati život u pokretu, od njegovog je dela načinila *model* spram kojeg se razvio humanistički fotografski pokret u Francuskoj, ali i iz kojeg je italijanski neorealizam, neminovno, imao deo svojih korena.

## **5.2. Rober Duano (Robert Doisneau), (1912–1994)**

Duano je, kao istaknut predstavnik humanističke francuske fotografije, bitan primer izvršenog uticaja na neorealističke fotografe Italije. Njegov rad odstupa od ostatka grupe francuskih humanista po svojim iskrenim i često duhovitim zapisima pariskog uličnog života, koji su po nekim elementima i kontrapunkt Bresonovoj ozbiljnosti. Drugim rečima, Duanoov durski tonalitet fotografija, sa Bresonovim molskim, čini celinu koja je, uzeta kao primer, dobro polazišno mesto za poređenje uticaja koji su vršeni na italijanske neorealističke autore (i filma i fotografije).

Duano započinje svoj fotografski rad ranih tridesetih godina, nakon obrazovanja u umetničkoj školi Estien (*l'Ecole Estienne*) u Šantiliju, 1929. godine. Upravo u to vreme, Pariz kao metropolala neguje poseban duh i ima jak uticaj nadrealističke tradicije na umetničke pravce koji su se tada formirali. Nakon nekoliko poslovnih angažovanja (asistent vajaru Andreu Vinjou (André Vigneau), rad za Ekselzior (*Excelsior*) časopis i za Reno (*Renault*) firmu, iz koje je otpušten 1939. godine zbog neredovnog dolaska na posao) i početka Drugog svetskog rata, on se aktivira u francuskom pokretu otpora i kao vojnik i kao fotograf. Po završetku rata,

---

<sup>109</sup> Il n'y a rien dans ce monde qui n'ait un moment decisif.

evropski fotografi (kao i ostali umetnici, slikari, režiseri i književnici uostalom) okrenuli su se realnom životu kao novoj vrednosti, sa naglaskom na životne situacije, od kojih su neki posmatrali socijalne uslove, a drugi naglašavali težnje vremena ka usmeravanju života nazad u normalne tokove. Nov, lirsko obojen fotografski stil pun je razumevanja prema patnji čovečanstva i najintenzivnije se razvio u Francuskoj, nesumnjivo zbog već postavljenih predratnih temelja. Ovaj novi stil (novi *poetski realizam*) koji je u velikoj meri bio tekovina savremenog filma, svakako je blizak neorealističkom u Italiji, ali se u Francuskoj takođe vezuje za poeziju Žaka Prevera (Jacques Prevert)<sup>110</sup>, čiji je Duano bio blizak prijatelj.

Pored Anrija Kartije-Bresona, Brasaia, Buba, Vilija Ronija i drugih, Duano je bio jedan iz škole francuskih humanista, koji je svoju fotografsku pažnju i interes usmerio ka ljudima svakodnevice. Mnogi od njih bili su članovi agencije Rafo (*Rapho*)<sup>111</sup>, koja je ponovo osnovana 1945. godine. Starom timu (Savitiju (Savity), Landou (Landau) i Brasaiju) uskoro su se pridružili: Duano, Buba, Roni, Žanin Nieps (Janine Niepce) i Sabina Vajs (Sabine Weiss) – grupa koja je naročito reprezentovala humanistički trend. Duanoov pristup se, ipak, razlikuje od pristupa ostalih fotografa, zbog posebnog ličnog karaktera koji je utkan u njegov rad. Doza humora i opuštenosti koja se nadograđuje na Duanoov fotografski dokument, sadrži element olakšanja i vedrine koji nije svojstven ostalim savremenicima. U pisanim izvorima tog perioda, takođe je često prisutno ime *Grupa petnaestorice (Group des XV)*<sup>112</sup>, koju je 1946. godine osnovao Andre Garben (Andre Garban) i sigurno je uključivala Vilija Ronija i Duanoa, kao i Marsela Bovija (Marcel Bovis) i Rene-Žaka (Rene-Jacques). Izlaganje radova i promovisanje novog stila najizraženije je u okviru *Nacionalnog salona*, koji je stvoren 1946. godine, a potom organizovan svake naredne godine u Nacionalnoj biblioteci u Parizu. Godišnji ritam ovog salona daje nam uvid u kohezistentnost humanizma kao pravca, dok je 1947. godine izbila na videlo prava priroda ovog trenda. Opisujući *Nacionalni salon* iz 1948. godine, kritičar Valdemar Džordž (Waldemar George) napisao je: "Repertoar fotografija je ogroman. Njihovi izvori i inspiracije su brojni i različiti. Iako nisu pod uticajem nijednog slikara, ukoliko to nije Utrijo (Utrillo), oni slušaju glasove pesnika. Otisak Žaka Prevera se nazire u velikom broju strana."<sup>113</sup>

Među izlagačima su: Brasai, Buba, Roni, Papijon (Papillon) i Duano, a isti radovi su izloženi u Njujorku u saradnji sa *Foto ligom*. Zabeležena je kritika objavljena u *Njujork tajmsu*:

---

<sup>110</sup> Žak Prever (1900–1977) je i autor brojnih scenarija koje je napisao za režisera Marsela Karnea. Filmovi: *Komedija drame (Drôle de drame, 1937.)*; *Luka senki (Quai des brumes, 1938.)*; *Dan se budi (Le Jour se lève, 1939.)*; *Noćni posetioci (Les Visiteurs du soir, 1942.)*; *Les Enfants du paradis (Deca Raja, 1945.)*

<sup>111</sup> Michael Frizot *New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, str. 622.

<sup>112</sup> Ibid., str. 623.

<sup>113</sup> Ibid., str. 624.

"Njihovo francusko poreklo je nepogrešivo, označeno suptilnošću, tolerancijom i razumevanjem kojeg često manjka u američkoj fotografiji! [...] Ovo su slike koje imaju nešto da kažu, i koje to nešto saopštavaju uspešno."<sup>114</sup> Izložene fotografije bave se koliko sadržajem toliko i samom formom i izuzetnu važnost pridaju emocijama. Ova fotografska forma u Francuskoj pronašla je svoju omiljenu lokaciju u karakterističnim kulisama starih ulica i popločanih kaldrma radničke klase Pariza. Duano je jedan od vodećih fotografa ove skupine, koji snima svet u kojem se i sam dobro oseća i u kojem nalazi emociju koja ga inspiriše, te svoje fotografije shvata kao dokument – dokaz postojanja takvog života. Lutajući Parizom, fotografiše one prizore koje prepoznaje svojim vedrim duhom, kao opšta mesta aktuelnog života. Zaista, ličan i iskren "pečat" očigledan je u svakoj njegovoj fotografiji. Njega ne privlače dramatične životne scene. I on je, kao i većina humanista, privučen životnom istinom i u njoj nalazi vrednost koju je potrebno fotografijom učiniti stalnom, ali su motivi koje on bira svakodnevni prikazi, duhovite situacije (ili ordinarne situacije u kojima se odražava njegova duhovitost, mudro upletena u okvir fotografskog kadra), ljudi i deca (kojoj pristupa sa dozom poštovanja), šarm grada. Povučeni sopstvenim traganjem, snima prizore i situacije na koje nailazi, konzumira ih i fotografskim putem prerađuje u dela višestruke sadržine.

---

<sup>114</sup> Ibid., str. 624.

## **V Zajednički uticaji na razvoj neorealizma u filmu**

### **1. Internacionalni uticaj na autore neorealističkog filma**

Konstruisanje mreže internacionalnog uticaja na neorealistički film, u određenoj meri mora se razlikovati od iste analize primenjene na neorealističku fotografiju. Razlika ovih medija i njihovih istorija podrazumeva i različit pristup komparaciji i stranih uticaja koji su izvršeni. I kod filmske i kod fotografske umetnosti, moguće je pratiti hronološko-istorijski trag raznih pokreta, stavova i uticaja, ali se ova analiza blago razlikuje u primenjivanju i predočavanju izvršenih direktnih uticaja. Fotografija je u manjoj meri zavisna od kolektivnog angažovanja i rada (odnosno činilaca koji uslovljavaju njen nastanak) i potrebno je učešće manjeg broja ljudi u njenoj realizaciji (samo učešće autora, tačnije), dok je film zahtevniji medij i ova priroda čini obim njegove analize većim. Pored toga, fotografski opus nekog autora mnogo je obimniji od rediteljskog opusa i stoga se oni ne mogu analizirati prema istoj sistematizaciji. I u jednom i u drugom pristupu istraživanja inostranih uticaja, polazišna tačka je istorijski pregled i činjenice koje ukazuju na hronološki, logičan i neminovan sled uticaja. Zatim sledi istraživanje zastupljenosti određenog umetničkog pokreta u medijima, publikacijama, teoretskim analizama, projekcijama filmova i izložbama i, na kraju, analiza autora i njihovog opusa, pojedinih dela, poznanstava i međusobne direktne ili posredne saradnje.

Kako je distribucija fotografske umetnosti uslovljena objavama i publikacijama u štampanim medijima, saradnjom sa časopisima i novinskim uredništvima, fotografskim agencijama, izlagačkom delatnošću i učešćem na izložbama i aktivnošću unutar pojedinih foto-grupa i klubova, tako je filmska uslovljena drugim činiocima. Distribucija i zastupljenost filmova na tržištu unutar određene istorijsko-društvene situacije (u slučaju neorealizma – period pre i tokom Drugog svetskog rata), saradnja autora i njen karakter (asistenti reditelja, saradnici na snimanju ili scenariju, posredni saradnici itd.), kao i uticaj teoretske misli koja neminovno dotiče i razvoj određenog filmskog stila i utiče na formiranje filmskih pokreta.

## 2. Francuska: poetski realizam (1936–1940)

Hronološki posmatrano, francuski filmski pokret *poetski realizam*, prethodi italijanskom neorealističkom filmu. Međutim, sled godina nije jedina veza ova dva pokreta. Morfologija jezika neorealističkog filma u velikoj je meri umrežena u francuski pokret i dobrim delom se vezuje za rad njegovih autora. Kao aktuelni stav tadašnje francuske kinematografije, *poetski realizam* neguje filmski izraz stilizovane životne realnosti i nije u tolikoj meri vezan za socijalni realizam dokumentarnog pristupa koji je zastupljen u italijanskom pokretu. Sveopšti utisak francuskih filmova pun je nostalgije i gorčine, uglavnom zahvaljujući zapletima koji imaju fatalistički pogled na život glavnog junaka. Poetski su zbog estetizma koji ponekad privlači pažnju na reprezentativne aspekte filma, a ono što će se kasnije transponovati u neorealizam, jesu utisak pesimizma i spoj realnosti i lirskog odnosa prema temama svakodnevnog života. *Poetski realizam* je razvio trend koji će kasnije ostaviti utisak i u francuskoj kinematografiji: idealizovanje likova sa margina društva, razočaranje individue u porodicu i bliske prijatelje, pesimizam kao dominantna koja prevladava svaki pokušaj revitalizacije i promene života glavnog lika filma.

Francuski *poetski realizam* začeo je svoj karakter sredinom tridesetih godina XX veka, pristupivši umetnosti (pre svega književnosti) kao izvoru koji prati socijalno obojenu ideologiju i stavove *Narodnog fronta (Front Populaire)*<sup>115</sup> 1936. godine, što ukazuje na socijalnu i društvenu obojenost koja je, isto tako, prisutna u italijanskom neorealizmu. I više od toga, francuski prethodnik nije samo svojim postojanjem, trajanjem i delima uticao na autore neorealističkog pokreta. U okviru ovog uticaja, zabeležena je direktna saradnja samih autora – režisera, tako da se primer francuskog *poetskog realizma* može smatrati primarnim<sup>116</sup> uticajem na neorealističke filmske stvaraoce. Pored toga, moguće je napraviti i paralelnu relaciju sa autorima francuske fotografije (koja ima uticaj na autore fotografije neorealizma) preko direktnih veza ostvarenih kontaktima i saradnjom pesnika Žaka Prevera (Jacques Prevert) i sa autorima filma (Marsel Karne, Marcel Carné) i fotografije (Rober Duano) što, uostalom, nije usamljeni primer.

---

<sup>115</sup> Narodni front (*Front populaire*) je bila unija levičarski orijentisanih pokreta, uključujući i Francusku komunističku partiju tokom perioda između dva svetska rata. Maja 1936. godine, pobedila je na izborima i osnovala vladu koja se sastojala od radikalnih socijalista i ministara iz *SFIO* (Francuski ogranak internacionalnih radnika). Iako je pokušao da unapredi socijalni status radnika i ekonomiju zemlje, *Narodni front* se raspao u jesen 1938. godine, usled raznih okolnosti (unutrašnje nesuglasice povodom Španskog građanskog rata, uticaj desničarske opozicije i efekata Velike depresije).

<sup>116</sup> Primarnim u odnosu na Sjedinjene Američke Države i film u Nemačkoj.



*Poetski realizam* jeste bio u velikoj meri tekovina savremenog vremena i kinematografije, ali je u potpunosti obojen poezijom tada popularnog Prevera. Pokret je ostavio iza sebe bitna autorska imena u istoriji filma: Žan Renoar, Pjer Šenal (Pierre Chenal), Žan Vigo (Jean Vigo), Žilijen Divije (Julien Duvivier), Marsel Karne, Žak Fejder (Jacques Feyder) i Žan Gremijon (Jean Gremillon),<sup>117</sup> a imao je značajan uticaj ne samo na kasniji pokret italijanskog neorealizma nego i na razvoj filma u samoj Francuskoj, utičući na *novi talas* (*La Nouvelle Vague*) koji se, kao sledeća dominanta javlja u pedesetim i šezdesetim godinama dvadesetog veka. Za potrebe analize uticaja *poetskog realizma* kao stila na italijanski neorealizam, biće razmotreni oni autori koji su evidentno imali direktan kontakt sa rediteljima neorealizma, što je dokumentovano u pisanim izvorima, izjavama i intervjuima.

## 2.1. Marsel Karne (1906–1996)

Jedan od vodećih autora francuskog *poetskog realizma*, svoju kinematografsku karijeru započeo je kao snimatelj, filmski kritičar i urednik nedeljnika *Hebdo-Films*, kao i radom za *Sinomagazan* (*Cinémagazine*) i *Sinemon* (*Cinéma*) u periodu između 1929. i 1933. godine. Istovremeno je radio kao asistent reditelju Žaku Fejderu na nemim filmovima. Svoj prvi kratkometražni film (*Nogent, eldorado du dimanche*, 1929.) režirao je sa samo dvadeset pet godina, posle kojeg ga je Rene Kler (René Clair) zaposlio kao asistenta na filmu *Na krovovima Pariza* (*Sous les Toits de Paris*) 1930. godine. Iskustvo koje stiče radeći sa Fejderom i Klerom, ujedno je i sva njegova edukacija iz oblasti filmske umetnosti i Karne sa ove platforme ulazi u svet francuske kinematografije.

Prvi dugometražni film, *Ženi* (*Jenny*), Karne režira 1936. godine, nakon Fejderovog napuštanja snimanja zbog odlaska u Englesku. Ovaj film označava početak dugogodišnje karijere sa tada poznatim pesnikom Žakom Preverom<sup>118</sup> koji se okreće i pisanju scenarija. Narednih desetak godina, ovaj tim (koji po anatomiji svoje saradnje podseća na rad De Sika – Cavatini) stvara neke od najvećih filmova u okviru francuske kinematografije. Karne i Prever stvorili su dela koja definišu pokret francuskog *poetskog realizma* kao stila koji je kombinovao poetični osećaj Prevera i opresivne i realne društvene situacije tadašnjeg doba. Njihova kooperativnost bila je plodna, iako, na prvi pogled, nisu imali dodirnih tačaka

---

<sup>117</sup> Popularni glumci *poetskog realizma* su: Žan Gaben (Jean Gabin), Mišel Simon (Michel Simon), Simon Sinjore (Simone Signoret) i Mišel Morgan (Michele Morgan).

<sup>118</sup> Naslovi njihovih zajedničkih filmova su: *Komedija drame* (*Drôle de drame*, 1937), *Luka senki* (*Le Quai des brumes*, 1938), *Dan se budi* (*Le Jour se lève*, 1939), *Noćni posetioci* (*Les Visiteurs du soir*, 1942) i *Deca Raja* (*Les Enfants du paradis*, 1945).

interesovanja. Karne je bio mlad reditelj, sa malo iskustva, dok se Prever, popularni pesnik, kretao u nadrealističkim krugovima. Ipak su, između 1936. i 1946. godine, snimili remek-dela koja su ih načinila vodećim figurama *Zlatnog doba* francuskog filma, zajedno sa Renoarom, Fejderom, Divijeom i Gremijonom (Grémillon). Njihovi najbolji filmovi iz tridesetih godina dvadesetog veka, *Luka senki* (*Le Quai des brumes*) i *Dan se budi* (*Le Jour se lève*) definišu kvitesenciju *poetskog realizma*, koji je Karne voleo da naziva *fantastique social* (socijalnom fantastikom). Režiserova naklonost ka realizmu i poezija scenariste, sjedinili su se u lirsko interpretirane, a ipak grube drame običnih ljudi, viziju koja je emotivno snažna, socijalno ukorenjena i stilizovana. Karne je, takođe, vešto orkestrirao rad sa drugim talentovanim saradnicima, uključujući set dizajnera Aleksandra Traunera (Alexandre Trauner) i snimatelje Eugena Šiftana (Eugen Schüfftan) i Kurta Kurona (Curt Courant), kao i glumce: Žana Gabena, Mišel Morgan (Michèle Morgan), Arletija (Arletty), Luja Žuvea (Louis Jouvet), Žila Berija (Jules Berry) i Mišela Simona (Michel Simon).

Dakle, Karen i Prever su konstruisali francuski film koji je romantičan, ali i pesimističan u isto vreme i njihov opus je u izuzetnoj meri blizak filmovima italijanskog neorealizma, zbog svoje socijalne podloge i tragičnog (ili nedorečenog, otvorenog) kraja. Pored toga, postoji i veza otelotvorena u saradnji Prevera i fotografa Duanoa i Kartije-Bresona koji su, preko reditelja Renoara, imali kontakt sa Lukinom Viskontijem.

Ratni period je različito uticao na francuske autore: Fejder je režirao nekoliko puta u Nemačkoj, Holivudu i Engleskoj, pre nego što se povukao u Švajcarsku tokom Drugog svetskog rata. Kler je radio u Engleskoj, tokom većeg dela rata i u Americi i vratio se u Francusku nakon oslobođenja. Renoar je proveo četrdesete u Holivudu, gde je postao američki državljanin i, iako se vratio u Francusku nakon rata, svoje poslednje godine proveo je na Beverli hilsu<sup>119</sup>.

S druge strane, Karne nikada nije radio u inostranstvu. Tokom nemačke okupacije, izabrao je da ostane i radi u zemlji,<sup>120</sup> gde je i uspeo da izbegne okupatorski režim koji se nametao umetničkim krugovima. Njegovi naredni filmovi odstupaju od sumorne estetike realizma, koju je do tada realizovao sa Preverom. Naime, nekoliko članova njegovog tima bili su jevrejskog porekla, tako da je pod izuzetno teškim uslovima stvoren Karneov najcenjeniji film *Deca raja* (*Les Enfants du paradis*), 1945. godine, koji je prikazan nakon oslobođenja Francuske. Kasnih devedesetih godina, ovaj film je proglašen "najboljim francuskim filmom

---

<sup>119</sup> Edward Turk, *Child of Paradise: Marcel Carne and the Golden Age of French Cinema*, Harvard University press, 1989, str. 2.

<sup>120</sup> Karne je radio za Vichy, Francusku "vladu" koja je u ratnom periodu saradivala sa savezničkim snagama, a donekle imala i pravni status i ingerencije u zemlji – u zavisnosti od teritorije i okupacije nemačkih snaga.

veka" na glasanju u kojem je učestvovalo 600 francuskih kritičara i profesionalaca. Teško je povezati duh ovog filma sa periodom u kojem je nastao – za vreme okupacije Francuske. Sam Karne je u intervjuu izjavio da je tokom rata bilo teško realizovati filmove, naročito zbog činjenice da je u svom timu imao jevrejske saradnike koji su se krili u oblasti iznad Kana<sup>121</sup>. Otud je i radnja njegova dva filma, koja su nastala u ovom periodu, izmeštena iz aktuelnih društvenih miljea i premeštena u srednji (*Noćni posetioci (Les visiteurs du soir)*, 1942.) na kojem je kao asistent bio angažovan Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni<sup>122</sup>) i devetnaesti vek (*Deca raja*, 1945. godine). Kako je sam Karne rekao, odgovorivši na pitanje kako će sad realizovati filmove za vreme okupacije: "Snimaćemo film sa pričom smeštenom u srednji vek.<sup>123</sup>". Može se reći da je film *Deca raja* po svojoj estetici različit od predratnih filmova koje su snimili Karne i Prever. Naime, film je kostimirana drama smeštena u devetnaesti vek, koja obiluje iskričavim detaljima, igrom i dinamičnim prizorima i po tome se razlikuje od prethodnih filmova ovih saradnika (*Luka senki*, na primer, koji je bliži filmu noir (noir) po svojoj opštoj atmosferi). Ipak, moguće je otkriti trag poetskog realizma koji je asimiliran u dinamiku filma: neizrečen kraj koji navodi na razmišljanje o životu i sudbini običnih ljudi, i te kako se može dovesti u vezu i sa realizmom u Francuskoj i u Italiji. Sekvenca filma (jedna od mnogih prikaza pozorišne pantomime) predstavlja glavnog junaka koji (u okviru predstave koju izvodi, a simbolišući njegovo ljubavno razočaranje iz života) pokušava da se obesi. U momentu kada namešta konopac na drvo, na scenu, skakutajući, nailazi devojčica i traži da joj da konopac da bi se ona igrala s njim. Duhoviti šarm ove scene neodoljivo asocira na fotografije Duanoa i vedrinu koju nose deca prikazana na njima. Kako je izjavio reditelj Žorž Franžu (Georges Franju): "Deca raja je napravljen za vreme okupacije. U najmračnijem periodu Francuske, reditelj pravi jedan divan, veličanstven film. E, to je Karne.<sup>124</sup>"

Nakon toga, Karne i Prever snimaju film *Kapije noći (Les Portes de la nuit)*, 1946.), ali je njega kritika loše ocenila i imao je malo uspeha. To je bio i njihov poslednji završeni film. Posle rata, Karneov poetski realizam postao je staromodan i njegova saradnja sa Preverom završava se 1946. godine, nakon neuspeha filma *Kapije noći* i otkazivanja rada na filmu *La Fleur de l'âge*. Do pedesetih godina dvadesetog veka, Karneova karijera počela je da se gasi. Kritičari okupljeni oko Filmske sveske (*Chaires du Cinema*), postali su pogonska snaga i pokretači *novog talasa* i kao nosioci novih ideja, koje su bile u suprotnosti sa estetikom

---

<sup>121</sup> BBC dokumentarni film, *Marsel Karne* 1985. godina.

<sup>122</sup> Mark Shiel, *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*, Wallflower Press, London 2006, str. 18.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Ibid.

*poetskog realizma*, odbacili su Karneov način rada. Posleratni uspešan film bio mu je *Varalice* (*Les Tricheurs*) 1958. godine, dok su ostali filmovi bili nejednakog uspeha i dočekani sa dosta negativnog kritičizma u štampi i unutar filmske industrije.

Ipak, Marsel Karne je simbol perioda koji se nostalgичno naziva *Zlatnim dobom* francuskog filma<sup>125</sup> i kao takav je 14. maja 1980. godine, postao prvi francuski filmski reditelj koji je dobio svoje mesto u Francuskoj akademiji lepih umetnosti<sup>126</sup>, kao instituciji – spomeniku francuskog elitizma.

## 2.2. Žan Renoar (1894–1979)

Renoarova bogata biografija podrazumeva više aktivnosti i umetnički orijentisanih profesija od kojih je, neminovno, najuticajnija filmska. Porodično poreklo<sup>127</sup> obezbedilo mu je dobro obrazovanje i stečeno znanje je, nakon ranjavanja u ratu, odlučio da usmeri ka filmu, inspirisan mnogim autorima među kojima su i Erih fon Štrohajm (Erich von Stroheim), Čaplin (Chaplin) i drugi. Početak njegove filmske karijere vezan je za nemi film (snimio ih je devet, počev od 1924. godine) i zabeleženo je da je prodavao očeve slike da bi mogao da realizuje filmove. To su, dakle, i njegova prva producerska angažovanja. Upornim radom gradi sebi ime i postaje popularan i priznat reditelj tokom 1930. i 1931. godine, kada režira svoj prvi zvučni film *On purge bebe*. Tokom naredne 1932. godine, snima *Bodu spasen iz vode* (*Boudu sauve des eaux*), komediju – farsu u kojoj se može naslutiti sklonost ka prikrivanju realnosti i društvenoj analizi koja je utkana u (skoro pa slapstick) satiru ove komedije. Pored toga, simboličan kraj nameće, opet, pitanje posmatraču u vezi sa ljudskom sudbinom na način koji će biti kasnije prisutan u neorealizmu, ali uz veliku dozu komičnog kojeg u italijanskom filmu, naravno, nema.

Političku svest razvija (kao i mnogi njegovi savremenici) nakon pridruživanja *Narodnom frontu* sredinom tridesetih godina dvadesetog veka i filmovi koje je snimio između 1935. i

---

<sup>125</sup> U pitanju je period između 1930. i 1939. godine ali je on, u stvari, trajao i tokom Drugog svetskog rata, u vremenu kada je Francuska ponovo stekla kreativnu vitalnost i kritički prestiž koji je do tada bio u rukama američke filmske industrije od 1914. godine.

<sup>126</sup> Edward Turk, *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Harvard University press, 1989, str. 1.

<sup>127</sup> Otac mu je bio francuski slikar Pjer Ogist Renoar (Pierre Auguste Renoir). Brat Pjer (Pierre Renoir) bio je poznati francuski glumac, a nećak, Klod (Claude Renoir), snimatelj.

1938.<sup>128</sup> godine, odslikavaju njegove novousvojene stavove. Jedan je posebno bitan za analizu uticaja francuskog reditelja na neorealistički pokret: *Izlet (Un parite de campagne)*, film snimljen 1937. godine, dokaz je direktne saradnje Renoara sa fotografom Kartije-Bresonom, ali je pre svega i dokaz o saradnji Renora sa italijanskim rediteljem Lukinom Viskontijem, koji je tada bio tek na početku karijere. Ovo je drugi put da ovi autori rade zajedno<sup>129</sup> na realizaciji nekog filma, ali je zabeležena Renoarova izjava koja se osvrće na ovaj period: "Moji asistenti na filmu su kasnije postali slavni. Viskonti je bio od velike pomoći, Žak Beker (Jacques Becker), naravno i Kartije-Breson. Svi smo bili veliki prijatelji, tako da je to bio prijatan izlet pored lepe reke."<sup>130</sup>

Rad sa Renoarovim nekadašnjim filmskim uzorom, otelotvorio se u filmu *Velika iluzija (La Grande Illusion)*, koji je snimio 1937. godine i u kojem glume Erih fon Štrohajm i Žan Gaben. Ovo je, ujedno, i jedan od njegovih najpoznatijih filmova koji je u vreme realizacije bio veliki uspeh, ali je (zbog tematike filma) bio zabranjen u Nemačkoj. Iako je film dobio nagradu na Venecijanskom filmskom festivalu, bio je zabranjen i u Italiji, ali je sigurno da su italijanski autori imali mogućnosti da pogledaju ovo delo. Sledeći film je takođe bio uspešan<sup>131</sup>, tako da Renoar stiže finansijsku stabilnost što mu omogućuje da, počev od 1939. godine kofinansira svoje filmove. Tada nastaje i njegov najpoznatiji film, *Pravila igre (La Regle de Jeu)*, koji je, kao satira o savremenom francuskom društvu koja podrazumeva brojne likove čije su priče isprepletane i smeštene u zajednički boravak na imanju izvan grada<sup>132</sup>, naišao na ismevanje pariske publike nakon premijere. Film je bio njegov najveći finansijski neuspeh i premontiran je nakon premijere, ali bez uspeha. Početkom Drugog svetskog rata zarbanjen je za prikazivanje, a original negativa je uništen u savezničkom bombardovanju. Tek nakon završetka filma, Renoar je, u saradnji sa Žanom Gaborijem (Jean Gaborit) i Žakom Diranom (Jacques Durand), uspeo da rekonstruiše film koji danas kritičari vrednuju kao jedan od najboljih filmova ikada snimljenih. Pored toga što Renoar i sam glumi u filmu, u glumačkoj postavi je i francuski fotograf Anri Kartije-Breson, koji je ujedno bio i drugi asistent reditelja. Ovo je bio drugi put da Kartije-Breson saraduje sa Renoarom, ali ne i poslednji – njih dvojica će kasnije saradivati na dokumentarnim filmovima za Komunističku partiju Francuske.

Nakon neuspele premijere filma *Pravila igre*, Renoar je otputovao u Rim po pozivu Benita Musolinija lično da radi na ekranizaciji opere *Toska (La Tosca)*. Kako je Francuska već

---

<sup>128</sup> *Zločin gospodina Langa (The Crime of Monsieur Lange)* 1935, *Život pripada nama (Life belongs to us)* 1936. i *Marseljeza (La Marseillaise)* 1938. godine.

<sup>129</sup> Prvi put je bilo na realizacij Renoarovog filma *Toni* iz 1935. godine.

<sup>130</sup> *The life & times of Count Luchino Visconti*, režija Adam Low, BBC four, 2002.

<sup>131</sup> *Čovek Zver (La Bete Humaine)* iz 1938. godine urađen prema romanu Emila Zole.

<sup>132</sup> Ovakva konstrukcija predočavanja filmske priče, pojavice se više puta u svetskoj kinematografiji.

objavila rat Nemačkoj (čiji je saveznik bila Italija), francuske vlasti su verovale da će ova kulturna razmena uticati na poboljšanje odnosa ovih zemalja. U Rimu se Renoar, zajedno sa saradnikom, nemačkim rediteljem Karlom Kohom (Carl Koch) sa kojim je već radio tokom snimanja filma *Velika iluzija*, sastao sa Viskontijem kao mladim autorom, poznavaoцем opere i počeo rad na filmu. Ubrzo posle zaoštavanja političke situacije, usled Drugog svetskog rata, Renoar se na kratko vraća u Francusku da bi opet otputovao u Italiju kao predavač na Centro Sperimentale di cinematografia (*Centro Sperimentale di cinematografia*) u Rimu i zbog nastavka svog rada na *Toski*. Ipak, avgusta 1939. godine, Italija objavljuje rat Francuskoj, što uslovljava definitivno Renoarov povratak i napuštanje projekta koji je ostao u rukama Karla Koha i Viskontija. Viskonti će se kasnije pozvati na ovaj period uticaja francuskih autora u intervjuu: "Mnogo toga (od filma *Opsesija*) dugujem Francuzima."<sup>133</sup>

Nakon nemačke okupacije Francuske maja 1940. godine, Renoar odlazi u Sjedinjene Američke Države i započinje period svog rada u Holivudu. U Americi je imao poteškoća da se prilagodi novom filmskom tržištu, a i bez sumnje, drugačijoj filmskoj estetici i razumevanju filmske umetnosti koja je bila drugačija od evropskih shvatanja. Koproducirao je i režirao antinacistički orijentisan film *Zemlja je moja* (*The Land is Mine*) 1943. godine, a 1945. godine snima film *Južnjak* (*The Southerner*) koji je ujedno i njegov najbolji film snimljen u Americi. Do 1947. godine stiče američko državljanstvo i radi na ostalim filmovima<sup>134</sup>. Pedesetih godina dvadesetog veka opet boravi u Evropi i radi na filmovima, pozorišnim predstavama i na televiziji.<sup>135</sup> Svoj pretposlednji film<sup>136</sup> snimio je 1962. godine, *Le Caporal epingle* i iste godine piše roman *Dnevnicima kapetana Džordža* (*The notebooks of captain Georges*), koji je objavljen 1966. Njegov književni rad realizovan je i objavom (delom) autobiografske knjige – romana o životu svog oca, *Renoar, moj otac* (*Renoir, mon pere*), u kojem se osvrće na uticaj porodice na sopstveni kreativni rad. Više autobiografskog unosi u sledeću knjigu, *Moj život i moji filmovi* (*Ma vie et mon films*) koju je objavio 1974. godine. Poslednji period života proveo je u Sjedinjenim Američkim Državama, na Beverli hilsu, pišući scenarija i pripremajući produkcije predstava. Dobio je orden Legije časti i priznanje za doprinos filmskoj industriji 1975. godine. Nakon smrti, njegovo telo vraćeno je u

---

<sup>133</sup> *The life & times of Count Luchino Visconti*, režija Adam Low, BBC four, 2002.

"I owe (a *l'Ossessione*) a lot to the French:"

<sup>134</sup> *Dnevnik jedne sobarice* (*Diary of a Chambermaid*) 1945, adaptacija romana Oktava Mirboea (Octave Mirbeau) *Le journal d'une femme de chambre*; *Žena na plaži* (*The woman on the beach*) 1947. godine; *Reka* (*The River*), 1949. godine koji je dobio internacionalnu nagradu na Venecijanskom festivalu 1951. godine.

<sup>135</sup> Filmska trilogija: *Le Carrose d'Or*, 1953; *French Cancan*, 1955; *Eléna et les hommes*, 1956. Predstave: *The Big Knife*; *Orvet*, 1956. Filmovi snimljeni sa inkorporiranim iskustvom rada na televiziji: *Le Déjeuner sur l'herbe*; *Le Testament du Docteur Cordelier*, 1959. godine.

<sup>136</sup> Poslednji film *Le petit theatre de Jean Renoir* snimio je 1969. godine.

Francusku i sahranjen je u porodičnoj grobnici. Njegov uticaj na neorealistički pokret evidentan je kroz saradnju koju je ostvario sa Viskontijem, ali se stav koji je Renoar imao prema realnosti i koji je, verovatno, negovao i u svojim delima i preneo na saradnike, vidi iz njegove izjave: "Verujem u realnost i mi moramo prihvatiti stvari onakvim kakve one jesu. Ne verujem u to da mi stvaramo naše živote. Naši životi stvaraju nas."<sup>137</sup>

### 2.3. Rene Kler (1898–1981)

Na prvi pogled teško je uočiti istovetnu vezu koja postoji između do sada navedenih autora (Karnea i Renoara s jedne i reditelja neorealizma s druge strane), u odnosu koji Kler ima prema ovom italijanskom pokretu. Rene Kler je reditelj koji je svoju filmsku karijeru započeo pre Karnea i Renoara i kod njega je evidentan uticaj nadrealizma koji je u Francuskoj buktao u periodu kada Kler započinje svoj rad. Njegove prve aktivnosti bile su iz oblasti novinarstva<sup>138</sup>, dok su prva angažovanju iz oblasti kinematografije glumačkog profila, kada debituje u filmovima Žaka de Barončelija (Jacques de Baroncelli) i uskoro postaje njegov asistent na snimanjima. Tako se, izvesno, njegovi počeci iz oblasti kinematografije vezuju za rad na nemom filmu, a svoje prve autorske radove snima 1924. godine: *Među čin (Entr'acte)* i *Pariz koji spava (Paris qui dort)* koji su praćeni uspehom u Francuskoj. Nesumnjivo je za uspeh ovih filmova u velikoj meri zaslužan i opšti duh tog doba, budući da su ovi ekspresivni nemi filmovi nadrealistični po svojoj estetici. U svojim narednim filmovima, Kler dalje razvija sklonost ka satiričnom nadrealizmu i spram aktuelnog vremena, njegovi filmovi su cenjeni u svoje vreme, a danas se smatraju remek-delima. Dolaskom zvuka na film, Kler je prisiljen da svoju kinematografsku morfologiju prilagodi tehnološkim inovacijama, zbog finansijskog aspekta. Ipak, veran svojim uverenjima, on upotrebljava novu tehnologiju i inovaciju zvuka, ne u okviru nove narativne mogućnosti koje tehnologija pruža, nego u sklopu duha koji neguje od samog početka kreativnog rada na filmu i upotrebljava ga da prenese atmosferu filma u nepoznatu, drugačiju realnost. Film iz 1931. godine, *Nama sloboda (A nous la Liberté)* ostao je zabeležen u istoriji filma po uticaju koji je evidentno imao na Čaplina i realizaciju filma *Moderna vremena* iz 1936. godine. Ovaj film, kao jedan od Klerovih filmova

---

<sup>137</sup> Dokumentarni kratkometražni film *Jean Renoir parle de son art*, R.T.F. 1975.

"I believe in reality and we must accept things as they are. I don't believe we create our lives. Our lives create us."

<sup>138</sup> U početku se koristi pseudonimom Rene Despre (René Déspres).

u kojem upotreba zvuka kroz primenu pesama uvodi određene asocijacije u narativni tok same filmske priče, upravo ilustruje tu činjenicu. Što se neorealizma tiče, analiza društva u okviru prikaza zarobljenika, a kasnije industrijskih radnika, jeste veza koja čini paralelu sa ovim pokretom. Pored toga, interpretacija francuskog društva ili njegova ambivalentnost prema slobodi i pažnja koja je usmerena ka bogatstvu, isto je sociološke prirode bliska italijanskom neorealizmu, a sam film je prikazan na Venecijanskom filmskom festivalu 1931. godine, gde je dobio i nagradu publike. Nakon izbijanja Drugog svetskog rata, Kler snima u Velikoj Britaniji<sup>139</sup> i potom odlazi za Sjedinjene Američke Države, u kojima nastavlja svoj kinematografski rad, manje obojen nadrealizmom<sup>140</sup>. Po povratku u Francusku, njegova karijera nije toliko uspešna i kasnije snimljeni filmovi nailaze na loš prijem kod publike. Uprkos tome, Kler se danas smatra jednim od najznačajnijih figura francuske kinematografije. Njegova dovtljivost, imaginacija i elan pomogli su francuskom filmu da održi elitističku poziciju u dvadesetim i tridesetim godinama dvadesetog veka. Ovim povodom uručeno mu je i priznanje – imenovanje člana Francuske akademije 1962. godine.

Dakle, italijanski neorealizam nema neposredne i sveprisutne veze sa Reneom Klerom, kao predstavnikom francuskog filma dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog veka. Ipak, njegovo ime navodi se uz grupu autora koji su izuzetno zaslužni za vitalnost francuske kinematografije ovog perioda. Pored toga, Klera je cenio Umberto Barbaro, italijanski filmski kritičar koji je imao veliki autoritet među rediteljima neorealizma<sup>141</sup>, dok je rad francuskih reditelja u Italiji onog doba bio sveopšte prihvaćen i cenjen, te su De Sika i Rosellini javno priznavali svoje divljenje Klerovim filmovima<sup>142</sup>. Rad reditelja Renoara, Karnea i Klera naročito je vrednovan i još popularniji nakon 1938. godine, kada holivudski filmovi više nisu bili dostupni u Italiji<sup>143</sup>. Ovo je možda i najčvršća veza kojom se može spojiti Klerov filmski jezik koji, iako možda "nejasnih"<sup>144</sup> neorealističkih karakteristika, zasigurno ima svoj pečat u okviru ovog pokreta. Estetika i etika francuskih filmova redovno se citira kao inspiracija koja je inicirala revitalizaciju italijanskog filma, kako je nazivaju Đuzepe de Santis, Mario Alikata, Antonio Pjetrandeli i Umberto Barbaro u svojim kritikama za *Film (Cinema)* i *Crno i belo (Bianco e nero)*, tokom ranih četrdesetih godina dvadesetog veka.

---

<sup>139</sup> *The Ghost goes West*, 1935.

<sup>140</sup> *The Flame of New Orleans*, 1941. i *I Married A Witch*, 1942.

<sup>141</sup> Mark Shiel, *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*, Wallflower Press, London 2006. str. 9.

<sup>142</sup> *Ibid*, str. 18.

<sup>143</sup> *Ibid*, str. 17.

<sup>144</sup> U odnosu na realni karakter neorealizma.



### 3. Uticaj kulturnih tendencija Sjedinjenih Američkih Država

Italijanski neorealizam je svakako bio nova snaga italijanske kinematografije svog vremena i veliki deo svoje forme crpi, pre svega, iz sopstvenog nasleđa. Italijanski film je od svojih samih početaka konstituisan od tenzija između dominantne spektakularnog i podređene realistične tendencije. Ilustraciju ovog fenomena objasnila je Anđela dela Vake (Angela Dalle Vacche) u svojim istraživanjima filmske teorije i estetike i to na primeru suprotstavljanja italijanske kulturne tradicije, koju personifikuju *opera* i *komedija del arte* (*commedia dell'arte*). Prema njoj, opera je heroična, legendarna i epohalna, dok je *komedija del arte*, poput neorealizma, usmerena ka malim realnostima, ljudima, njihovim svakodnevnim interakcijama i okruženjem<sup>145</sup>.

Ipak, italijanski neorealizam je evidentno, osim uticaja koje je imao iz sopstvenih korena, usvojio i činioce iz inostrane kinematografije. Pored francuskih reditelja i filmova iz (uglavnom) tridesetih godina dvadesetog veka, postoje dokazi i o ostalim uticajima koji su oblikovali neorealistički izraz. Ukoliko francuski film posmatramo kao primarni uticaj, neophodno je postaviti tezu i o sekundarnim uticajima koji su, takođe, obeležili razvoj italijanskog neorealizma. Među ovima je najevidentnije prisustvo američkog filma na italijanskoj sceni, dok je u manjoj meri moguće povući paralelu sa uticajem *Ruske montažne škole*, koja je prisutnija u formi teoretske misli.

U svakom slučaju, reditelji italijanskog neorealizma bili su među najedukovanijima u istoriji filmskog medija. Njihovo obrazovanje je profitiralo iz organizovanog sistema školovanja, iako je ono bilo pod ingerencijom tadašnjih fašističkih vlasti: *Kinematografska unija za obrazovanje i propagandu* (*L'Unione Cinematografica Educativa – LUCE*) osnovana 1924. godine; *Nacionalni zavod za kinematografsku industriju* (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche – ENIC*) osnovan 1935. godine i nacionalna filmska škola *Eksperimentalni centar za kinematografiju* (*Centro Sperimentale della Cinematografia*), sa odličnom reputacijom koja traje i do danas, kao i izgradnja velikih filmskih studija Činečita u Rimu, 1937. godine. Pored toga, negovanje filmske kulture razvija se i putem širenja programa *Venecijanskog umetničkog festivala*, na kojem i film 1934. godine biva pridružen kao

---

<sup>145</sup> Mark Shiel, *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*, Wallflower Press, London 2006. str. 20.

umetnička disciplina. Nakon ovog datuma, filmski festival u Veneciji postaje revijalno mesto za italijansku filmsku industriju, na kojem su se mogli videti filmovi i domaćih, a i inostranih autora. Pored toga, teoretska i kritička misao je, kroz angažovanje Umberta Barbara, Đuzepea de Santisa, Marija Alikate, Antonija Pjetrandelija i drugih, bila snažno uticajna i zastupljena kroz publikaciju časopisa *Belo i Crno (Bianco e Nero)*, *Film (Cinema)* i *Novi film (Cinema Nuovo)*. Pod uticajem Umberta Barbara i Luidžija Kjarinija, na Centro Sperimentale di Kinematografija analiziraju prevode se teoretski radovi ruskih autora o filmu<sup>146</sup>. Tekstovi Sergeja Ejzenštajna, (koji je boravio u Parizu 1928. godine), Vsevoloda Pudovkina, Bele Balaža i drugih, bili su čitani i analizirani i iako nema puno dokaza da je ruski film bio od velikog uticaja na italijanski, ruska filmska teorija je sigurno pomogla da se fokus pažnje italijanskih reditelja pomeri realizmu. U pogledu dokumentarne preokupacije svakodnevnim životom društva, sovjetska montažna škola nije, inače, bila šire poznata, ali je imala specijalizovan uticaj, naročito kroz prevod knjige *Ruska filmska teorija* koju je uradio Umberto Barbaro i kroz učenje o ruskoj filmskoj tehnici<sup>147</sup> na već pomenutoj nacionalnoj filmskoj školi, Centro Sperimentale di Kinematografija<sup>148</sup>.

Posleratna italijanska umetnička scena dugovala je u velikoj meri kreativnim susretima sa brojem stranih kultura i pojedinih autora. Ipak, može se zaključiti da je najveći sekundarni uticaj (ako primarnim nazovemo uticaj francuskog poetskog realizma) imala američka kultura, književnost i svakako film. Američka kultura je imala šire prisustvo u Italiji pre Drugog svetskog rata i Italijani su kultivisali fascinaciju ovom zemljom i njenim društveno-umetničkim fenomenom, zahvaljujući američkom statusu kao popularne ikone urbanog moderniteta i popularne emigrantske destinacije tadašnje italijanske populacije. Dakle, nije samo američki film bio dominantno zastupljen u Italiji tog doba. Istim entuzijazmom vrednovala se i američka književnost, pored toga što je bila sveprisutna opšta popularnost američke kluture uopšte. Uprkos zvaničnom, negativnom stavu tadašnje italijanske vlade tokom fašističkog perioda, popularnost američkog filma i američke književnosti među mlađom generacijom (budućih uticajnih kritičara), bila je ogromna. Pisci poput Alberta Moravije, Čezara Pavezea i Elija Vitorinija, voleli su američke autore realističkih i naturalističkih shvatanja poput: Sinkler Luisa (Sinclair Lewis), Teodora Drejzera (Theodor Dreiser), Džona Stajnbeka (John Steinbeck), Vilijama Foknera (William Faulkner) i Džona Dos Pasosa (John Dos Passos). Moravija je prevodio Ernesta Hemingveja (Ernest Hemingway)

---

<sup>146</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Ltd, London 2007. str. 24.

<sup>147</sup> Analiza dela ruskih autora i njihovih montažnih postupaka.

<sup>148</sup> Mark Shiel, *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*, Wallflower Press, London 2006. str. 17.

i druge pisce na italijanski jezik, a roman Džejmisa Kejna (James M. Cain) *Poštar uvek zvoni dva puta*, adaptirali su De Santis i Viskonti za film *Opsesija*<sup>149</sup>.

Čezare Paveze, italijanski književnik, kritičar i prevodilac koji je svojim radom imao uticaja u okviru filmskih časopisa na neorealistički film, napisao je tezu o Voltu Vitmanu (Walt Whitman), preveo je Melvilov (Herman Melville) roman *Mobi Dik* i pisao o delima Sinkler Luisa i Vilijama Foknera (William Faulkner), između ostalih<sup>150</sup>. Njegov prvi roman, *Žeteoci (Paesi tuoi)* iz 1941. godine, jeste studija ruralnog nasilja i duboko je pod uticajem američkih književnih modela, u kombinaciji sa naturalizmom i poetskom sugestivnošću. Pavezeov najbolji roman, *Mesec i lomača (La luna e i falò)* iz 1950. godine, odnosi se na italijansko emigrantsko iskustvo koje podrazumeva put u Ameriku, sticanje bogatstva i povratak kući, sa osetnim uticajem antifašističkog stava utkanim u delo. Pisac Elio Vitorni sam je naučio engleski jezik,<sup>151</sup> prevodio je dela Stajnbeka i Foknera, napisao važnu antologiju američke literature i bio je pod velikim uticajem proznog stila Hemingveja i Stajnbeka u svom neorealističnom remek-delu *Conversazione in Sicilia* iz 1941. godine, koje se takođe okupira temom italijanske emigracije u Sjedinjene Američke Države. Američka fikcija je tako postala interkulturni fenomen među neorealističkim piscima poput Pavezea, Vitorinija, Itala Kalvina (Italo Calvino) i drugih, od kojih su svi na ovaj način predstavljali svoj realizam obojen simboličkim tonovima, kao vid revolta i otpora fašističkoj kulturi. Paveze je najbolje izrazio sentimente tipične za svoju generaciju u eseju koji je 1947. godine objavljen u *Lunita (L'Unita)*, novinama komunističke partije: "Tokom 1930. godine, kada je fašizam počinjao da postaje "nada sveta" neki mladi Italijani su otkrili Ameriku u knjigama – Ameriku brižnu i varvarsku, srećnu i borbenu, raskalašnu, produktivnu, opterećenu svom prošlosti sveta, a u isto vreme mladu i nevinu. Tokom nekoliko godina su ovi mladi ljudi čitali, prevodili i pisali sa radošću otkrivanja i revolta koji je besneo zvaničnu kulturu; ali je uspeh bio toliko veliki da je prinudio režim na tolerantnost, da bi sačuvali sopstveni obraz."<sup>152</sup> Susret sa američkom prozom, između ostalog, pokrenuo je italijanske najperceptivnije pisce da revalorizuju italijanskog najvećeg naturalističkog pisca, Đovanija Vergu (Giovanni Verga).

---

<sup>149</sup> Mark Shiel, *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*, Wallflower Press, London 2006. str. 19.

<sup>150</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Ltd, London 2007. str. 25.

<sup>151</sup> Prevodeći knjigu *Robinzon Kruso* Danijela Defoa (Daniel Defoe)

<sup>152</sup> Cesare Pavese, *American literature: Essays and Opinions*, trans. Edwin Fussell (Berkeley: university of California Press, 1970), str 196.

"Around 1930, when Fascism was beginning to be "the hope of the world," some young Italians happened to discover in their books America – an America thoughtful and barbaric, happy and truculent, dissolute, fecund, heavy with all the past of the world, and at the same time young, innocent. For several years these young people read, translated and wrote with a joy of discovery and of revolt that infuriated the official culture; but the success was so great that it constrained the regime to tolerate it, in order to save face."

Za mnoge italijanske autore, dakle, američka kultura je pružila izvor novog duha, ali je u isto vreme bila i eskapistički izvor otpora fašizmu. Ova socijalno orijentisana kultura ostala je popularna u Italiji, uprkos restriktivnoj kulturi i političkoj klimi fašističkog režima. Amerika je bila poput, kako je Paveze nazvao, "velike laboratorije" koja je bila primer poslednjih (aktuelnih) političkih, kulturnih, ekonomskih i socijalnih trendova u modernom urbanom društvu, na način koji je bio interesantan i uzbudljiv. Gvido Aristarko (Guido Aristarco) se koristi istim terminom u svojoj izjavi: "Američka kultura postala je [...] nešto vrlo ozbiljno i dragoceno, jedna vrsta velikog laboratorija u kojem se, sa drugačijom slobodom i drugim sredstvima težilo istom cilju: da se stvori jedan ukus, jedan stil, jedan moderan svet, kome su, možda sa manjom neposrednošću, ali sa istom takvom tvrdoglavom voljom, težili najbolji od nas."<sup>153</sup> U godinama svog proučavanja, Paveze je opazio da Amerika nije bila jedan drugi svet, jedan novi početak istorije, već samo gigantska pozornica na kojoj je, s većom iskrenošću nego drugde, predstavljena drama svih". Mario Soldati je u svojoj knjizi iz 1935. godine, *America primo amore*, okarakterisao Ameriku kao simbolični kontrateg dominantnoj nacionalističkoj mitologiji koja je postavljala socijalni mir u doba fašističke epohe i režima<sup>154</sup>. Američka kinematografija je, svakako, imala značajan uticaj na neorealističke autore i holivudski film je, pre nego što su ga fašističke vlasti zabranile 1938. godine<sup>155</sup>, bio široko popularan i dominantno postavljen na italijanskom tržištu. Italijansko prihvatanje Amerike i američkog filma, bilo je sveprisutno. Neorealisti su se divili Holivudu i režiserima od Viliijama Vajlera (William Wyler) i Frenka Kapre (Frank Capra) do Džona Forda (John Ford) i Kinga Vidora (King Vidor), koji su bili i realistični i kinematografsko narativni u svojim filmskim vizijama. Dakle, fascinacija i privrženost američkom filmu svih žanrova tridesetih godina dvadesetog veka, bila je sveprisutna kod italijanske populacije, a prema Pjeru Sorlinu (Pierre Sorlin), tokom perioda od 1930. do 1935. godine, američki filmovi su okupirali šezdeset do sedamdeset procenata svih filmskih projekcija u Italiji, dok su se italijanski filmovi sveli na mnogo manji postotak, od petnaest do sedamnaest procenata<sup>156</sup>. O svesti prisutnosti (i njegove odsutnosti) američkog filma na italijanskom tržištu govori i Felini, prisećajući se dana nakon završetka Drugog svetskog rata, kada je veliki deo američkih vojnih trupa boravio u zemlji: "U to vreme sam bio jako zauzet u radionici smešnih lica; [...] film mi je izgledao kao nešto daleko što više nije moglo da pripada nama Italijanima, sada kada smo

---

<sup>153</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 164.

<sup>154</sup> Mark Shiel, *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*, Wallflower Press, London 2006. str. 19.

<sup>155</sup> Italijanski fašistički režim zabranio je uvoz stranih filmova 1938. godine i proterao holivudski film sa italijanskog tržišta sve do 1944. godine

<sup>156</sup> *Ibid*, str. 18.

ponovo vratili filmove sa Garijem Kuperom (Gary Cooper), Fredom Asterom (Fred Astaire) i ko zna koliko novih Kraford (Crawford) ili Harlou (Harlow).<sup>157</sup>" Pored toga, ovaj autor koji je bitno ime za neorealistički pokret i italijansku kinematografiju uopšte, više puta se pozivao na uticaj Čaplinovih filmova u svom radu<sup>158</sup>.

Evidentno je da su dve struje tadašnjeg duha vremena uticale na razvoj neorealističkog izraza. S jedne strane, bio je prisutan francuski film poetskog realizma i njegovi direktno izvršeni uticaji posredstvom samih kontakata, poznanstava i saradnje koja je realizovana među autorima (filma, fotografije i čak i književnosti) Francuske i Italije. S druge, sveprisutna naklonjenost ka američkoj kulturi (književnosti, filmu, fotografiji) i, uopšte, "načinu života", duboko je obojila shvatanja i razmišljanja, vrednovanja života italijanskih reditelja, književnika, kritičara, pa i fotografa. Kombinacija ova dva uticaja, uz činjenicu da je film imao odlično sistematizovanu edukativnu platformu sa koje su u svet profesionalizma mogli da nastupaju mladi reditelji (a u okviru koje su bili prisutni sovjetski autori i njihove teorije), uz istorijsko-socijalnu situaciju vremena u periodu neposredno pre i tokom Drugog svetskog rata, rodila je neorealistički pokret koji će s jedinstvenom svežinom, kombinujući najbolje iz usvojenih uticaja, a dodavanjem sopstvenog identiteta kroz pečat životne istine, kao takav ostati zabeležen u istoriji filma.

---

<sup>157</sup> Federiko Felini, *Napraviti film*, Institut za film, edicija Sećanja, Beograd, 1991. str. 58.

<sup>158</sup> Ibid, str. 97.

## VI Društveni uticaji na tlu Italije u periodu 1943–1955. godine

### 1. Društveni uticaji

Za potrebe analize neorealističkog umetničkog pravca, nužno je napraviti komparaciju sa tadašnjom epohom i društveno-socijalnim uticajima, koji su formirali duh vremena u kojem je ovaj pokret nastao. Kako su osnovne teme fotografije i filma italijanskog neorealizma svakodnevnica, život običnih ljudi i hronika samog doba, tragove ove tendencije svakako treba potražiti u socijalnim faktorima na njenom tlu. Ovaj period u istoriji dvadesetog veka internacionalno je obojen činjenicom da je Drugi svetski rat uticao na život ljudi na svim kontinentima. Italija, kao epicentar neorealističke tendencije koja je bitan za ovaj rad, nesumnjivo ima da zahvali i ostalim istorijskim činjenicama koje su doprinele sazrevanju neorealističkog izraza. Zapravo, polazeći od teze da neorealistički pokret za temu ima život i realnost svakodnevnice, može se zaključiti da je on proiznikao iz istine života (koja je, uostalom, merilo kvaliteta u svakom umetničkom izrazu) i koju je, možda, bilo "lakše" uočiti u posleratnom periodu kada sve što je uobičajeno ima, zapravo, određenu atraktivnost i privlačnost, posmatrano kroz prizmu normalnog i svakodnevnog načina života.

Neorealizam se u umetnosti uopšte razvio kao kulturni pokret tokom i nakon Drugog svetskog rata, pre svega u kinematografiji i književnosti i u ovim oblastima (kao i u umetnosti fotografije) imao je ulogu oponenta fašizmu i prve posleratne kritike italijanske stvarnosti. U kinematografiji, u periodu od 1942. do 1953. godine, zadatak režisera bio je da se mistifikaciji režima i njegovoj retorici suprotstavi direktnim, gotovo dokumentarističnim kontaktom sa stvarnošću. Tridesetih godina prošlog veka, italijanska fotografija je u službi reportaže koja se koristi za propagiranje fašizma. Tek posle rata, ona razvija svoj jezik kroz ilustrovane časopise i knjige, afirmišući se kao umetnost. Katastrofalno stanje zemalja Evrope nakon završetka Drugog svetskog rata, velika materijalna potraživanja, raseljenost i gubitak života velikog broja ljudi, nesigurna politička situacija i svest o obimu nacističke i fašističke represije, okarakterisala je ne samo život u Italiji nego i širom Evrope, pa i sveta. Kontrast ovome jeste svežina neorealističkog izraza koju prati rastući interes za kulturu, stil života, karaktere ljudi. Ova otvorenost prema ljudskoj interakciji i komunikaciji, reflektovana je i u fotografiji i u filmu, gde se stvara jedno široko polje otvoreno ka "ljudskim interesima", podstaknuto s jedne strane novinskim izdavačkim kućama i magazinima, filmskim stvaraocima i autorima koji nalaze inspiraciju za svoj rad i s druge, obiljem istinitih motiva,

životnih situacija, radosti ponovnog slobodnog življenja nakon oslobođenja i kraja rata. Ovaj period zaista jeste jedan bitan istorijski trenutak, koji u umetničkim okvirima predstavlja ne samo plodno tle za nastanak novih dela nego i za generisanje novih pravaca i pokreta, koji će usmeriti umetnosti i filma i fotografije na njihov dalji put u drugoj polovini dvadesetog veka. Neizostavno je, stoga, uzeti u obzir istoriju Italije (bar onog perioda koji linearno dovodi do formiranja činilaca koji će rezultirati fašističkom diktaturom) i ispratiti njen hronološki razvoj kao i potencijalni faktor socioloških uticaja unutar zemlje, a samim tim, i njihov uticaj na umetnost koja se razvija na italijanskom tlu.

## **2. Devetnaesti vek i Ujedinjenje (*Risorgimento*)**

Prethodnica svemu ovom ne seže toliko daleko u prošlost (do antike, na primer), ali je moguće pratiti sazrevanje socijalnog uticaja koji je značajan faktor u umetnosti neorealizma od velikog ujedinjenja Italije (*Risorgimento*) u devetnaestom veku, političko- socijalnog procesa koji je ujedinio različite države, do tada autonomne, na italijanskom tlu u jedinstvenu Italiju<sup>159</sup>.

Ovaj period svakako ima svoje istorijsko-političke činjenice koje su nužne za razumevanje istorije Italije. Ipak, manje kapitalna činjenica postavlja Đuzepea Garibaldija (Giuseppe Garibaldi) u centar interesovanja ovog procesa ujedinjenja italijanskih zemalja u jedinstvenu teritoriju, oslobođenu austrijske dominacije. "Heroj dva sveta", Garibaldi, personifikuje herojski patos i tihi narodni ponos koji se opet javlja nakon Drugog svetskog rata i koji je opisan u filmovima i fotografiji neorealizma. Svakako, ova paralela jeste daleka ali, ipak, i suviše očigledna da bi bila zanemarena u ovakvom razmatranju. Živopisna biografija ovog narodnog heroja popularna je u italijanskom društvu i moguće je povezati personifikaciju Garibaldijevih dela sa opštim italijanskim stavom prema životu. Konkretnije: prema životu u slobodnoj zemlji. Naime, aktivno učestvujući u sva tri rata koja su vođena za ujedinjenje Italije<sup>160</sup>, Garibaldi je sačinio životopis ravan scenariju avanturističkog filma. Putovanja širom sveta dovode ga i u Sjedinjene Američke Države, u Njujork 1850. godine, gde već postoji formirana italijanska populacija doseljenika sa kojima Garibaldi sarađuje i nastavlja da

---

<sup>159</sup> Početak procesa ujedinjenja počeo je završetkom vladavine Napoleona i Bečkim kongresom 1815. godine. Poslednji grad – država "città irredente" priključen je kraljevstvu Italije, tek nakon Prvog svetskog rata.

<sup>160</sup> I rat za nezavisnost Italije počeo je 1848. godine, a završio se 1871. godine sa krajem francusko-pruskog rata. II rat za nezavisnost Italije (poznat kao austrijsko-sardinijski rat) iz 1859. godine. III rat za nezavisnost Italije iz 1866. godine.

realizuje dalje planove. Kuća na Steten Ajlendu (Staten Island) u kojoj je živeo, i danas je na američkoj nacionalnoj listi istorijskih mesta i čuva se kao *Garibaldi memorijal*. Definitivnim napuštanjem Amerike 1853. godine, završava se poglavlje njegovog života koje se odnosi na boravak u Sjedinjenim Američkim Državama, ali je moguće povezati značaj ove zemlje na italijanski narodni mentalitet, sa evidentnim kasnijim američkim uticajem na duh neorealizma. Martin Skorseze (Martin Scorsese) u svom dokumentarnom filmu posvećenom italijanskom filmu *Moje putovanje u Italiju (My Voyage to Italy)*<sup>161</sup>, upravo govori o italijanskoj populaciji u Americi, Njujorku i napominje da je ulica Elizabet (Elisabeth Street) bila "Sicilija u malom", u kojoj su on i njegova porodica živeli – svaka zgrada je predstavljala posebno sicilijansko selo. Italijanski neorealistički film bio je "prozor ka domovini", putem kojeg su Italijani nastanjeni u Americi pratili ono što se dešava na starom kontinentu i primali informacije o životu u domovini, ilustrovane kroz neorealističke filmove tog doba. Stoga je neophodno usvojiti tvrdnju o dubokoj povezanosti Amerike i Italije, ne toliko kao socijalno izvršenog uticaja, nego kao povezanosti nastale usled dugogodišnje migracije italijanskog stanovništva u ovu zemlju, nostalgije koja iz nje proizilazi i otvorenosti duha italijanskog naroda ka svemu što dolazi iz Sjedinjenih Američkih Država (uticaj koji će biti evidentan na stvaraoce neorealizma i na publiku – recipijenta ovog pokreta).

Svakako, moguće je potražiti tragove italijanskog prisustva u Americi još od devetnaestog veka i pratiti evoluciju ovog fenomena sve do danas. Što se *ujedinjenja* Italije tiče, Garibaldi ostaje zabeležen kao nacionalna herojska figura i njegova popularnost čini ga globalnim primerom revolucionarnog nacionalizma i liberalizma devetnaesetog veka, što postavlja podlogu razvoju nacionalnom duhu patriotizma i otpora koji će se, spram represija diktature i Drugog svetskog rata, transponovati u umetnosti neorealizma početkom druge polovine dvadesetog veka.

### **3. Italija nakon ujedinjenja i do početka fašizma**

Dalja istorija Italije puna je turbulentnih dešavanja i smena vlasti. Ono što je okosnica linearnog posmatranja istorijskih događaja, može pružiti uvid u konfuzno stanje sa kojim je narod Italije bio suočen od *ujedinjenja* do dolaska fašizma na vlast i ujedno pojasniti ovu pojavu. Italija je postala nacija – država 17. marta 1861. godine, kada je većina država na

---

<sup>161</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999.



poluostrvu ujedinjena pod vladavinom kralja Viktora Emanuela II Savojske dinastije, koja je do tada vladala Pijedmonteom.

Pruska je objavila rat Austrijskom carstvu 1866. godine, pa je novoosnovano kraljevstvo Italije odlučilo da iskoristi priliku i ujedini se sa Pruskom, radi kasnijeg anektiranja Venecije i konačnog ujedinjenja zemlje. Pruski premijer Oto fon Bizmark (Otto von Bismarck), 1866. godine ponudio je Viktoru Emanuelu II savez, u zamenu za ovo teritorijalno proširenje. U bici kod Kustoze 1866. godine, austrijska carska porazila je brojniju italijansku vojsku i to je jedna od većih bitaka koje su vođene tokom ratova za ujedinjenje Italije<sup>162</sup>. Ova tema iz istorije Italije obrađena je u filmu *Senso* iz 1954. godine, Lukina Viskontija. Iako na prvi pogled film nije neorealističkog izraza, i po objavljivanju je delovao kao "potpuna izdaja neorealizma", može se reći da *Senso* predstavlja neorealizam prošlosti. Martin Skorseze analizira ovaj film kao prirodnu evoluciju Viskontijevih prethodnih filmova: "Nakon bitke kod Kustoze on (Visconti) je dizajnirao ovaj kadar. Sve je jedan kadar, šenk i far kamere, tako da može da zabeleži svu kompleksnost akcije na višestrukim planovima. Nikada niste zaista svesni prisustva kamere: samo spektakla bitke koja se odvija. [...] Ovaj film je pretrpeo mnoge rezove cenzora i većina ih je u ovom delu. Viskonti je privlačio pažnju na kompleksnu i osetljivu temu italijanske istorije. Mnogi savremeni teoretičari vide Ujedinjenje (*Risorgimento*) – rat za nezavisnost – uglavnom kao sukob više klase, u kojem su patrioti tretirani poput piona. Moguće je da je Viskonti hteo da savremena publika uvidi paralelu između zvaničnog tretmana patriota tog vremena sa tretiranjem italijanskih partizana tokom Drugog svetskog rata. Ovo je sasvim moguće – zbog toga je studio spalio originalne negative izbačene iz ovih scena."<sup>163</sup>

U svakom slučaju, jedina prepreka celokupnom ujedinjenju, nakon pripajanja Venecije Italiji, bio je Rim koji je, još uvek pod papskom ingerencijom, bio izuzet od italijanske unije. Francusko-pruski rat počeo je 1870. godine, tako da se zbog novonastale situacije, francuska vojska povukla iz Rima, a Italija profitirala iz pobede Prusa i odvojila papsku državu iz

---

<sup>162</sup> Prva bitka kod Kustoze vođena je 1846. godine, tokom I rata za ujedinjenje i u njoj je sukob takođe bio između austrijske vojske i kraljevstva Sardinije.

<sup>163</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999.

"After the battle of Custoza, one of the Italy's worst defeats by the Austrians, he designed this shoot – and it's all one shot, the camera panning and tracking – so that he could catch all the complexity of action on multiple plans. You are never really aware of the camera: just the spectacle of the battle as it unfolds. [...] This film suffered many cuts from the censors and a lot of them are in this area. Visconti was drawing attention to a complex sensitive issue of Italian history. There are many modern scholars who see the Risorgimento - or the independence movement – as mainly an upper-class affair in which the patriots were treated as the pawns. It's possible that Visconti wanted contemporary audience to see a parallel between the official treatments of the patriots of that time with the treatment of Italian partisans during World War II. And it's quite possible - that's why the studio actually burned the original negative elements for these scenes."

francuske nadležnosti. Ujedinjenje Italije bilo je kompletno i uskoro se glavni grad Italije premestio u Rim.<sup>164</sup>

Dakle, severna Italija je, naspram juga zemlje, bila modernija i industrijski razvijenija krajem devetnaestog veka. Otud i velika populacija prenaseljenog juga traži bolje uslove za život migracijom u druge evropske zemlje, kao i u Ameriku. Dvadeseti vek sa novom političkom situacijom, i nakon duge borbe za ujedinjenje zemlje, donosi sistem parlamentarne demokratije koji se polako, nakon definitivnog ujedinjenja, razvija u radikalniji socijalizam koji počinje svoj period 1876. godine, sa vladom koju karakteriše korupcija, politička nestabilnost, ekonomska nerazvijenost i siromaštvo.

Nakon smene vlasti 1887. godine, Italija se okreće primarnom zadatku: obezbeđenju sopstvenih granica od Austrougarske pretnje, što u isto vreme znači da je vrlo malo poboljšanja uneto u unutrašnju politiku i ekonomsku strukturu same zemlje. Rezultat ovakve političke orijentacije potpuno je zapostavljanje zemljoradnika i agrarne politike, koja je bila u nezavidnom položaju još od kraja devetnaestog veka. Kako agrarne reforme nisu uvedene, a položaj zemljoradnika bio u sve nezavidnijem položaju, česta pojava bila je sezonski rad u trajanju od (najviše) godinu dana, što je dalje produbilo problem sa lošim životnim uslovima zemljoradnika i nižeg građanskog staleža. U filmu *Gorak pirinač* Đuzepea de Santisa (Giuseppe De Santis) iz 1949. godine, ilustrovana je upravo ova životna priča (doduše, situirana u kasniji period) – sezona setve i berbe pirinča, u okviru koje se smešta dramaturgija filma obojena oskudnošću života ljudi niže građanske klase i seljaka i isprepletana njihovim životnim pričama. Zbog neadekvatne reakcije vlade i ekonomske nestabilnosti zemlje, Socijalistička partija postaje glavna politička opcija 1913. godine i postavlja se kao dominantna u odnosu na tradicionalne liberale i konzervativne organizacije. Dodatni apsurd, inače nestabilnoj političko-ekonomskoj situaciji, predstavlja činjenica da Italija (po uzoru na jače evropske zemlje) pokušava da stvori kolonijalno carstvo<sup>165</sup>. Saglasno ovakvoj politici, nacionalističke partije unutar zemlje zagovaraju italijansku prevlast na Mediteranu okupiranjem Grčke i dela Dalmacije.

---

<sup>164</sup> Sam Rim je ostao narednu deceniju pod papskom vlašću, a konačno je, kao deo kraljevstva Italije, postao 20. septembra 1870. godine, što je ujedno i datum konačnog ujedinjenja Italije. Vatikan je danas, od Lateranskog pakta (sporazum između Svete stolice i Kraljevstva Italije) 1929. godine, nezavisna enklava koja je okružena Italijom. Italija je danas jedina zemlja koja na svojoj teritoriji priznaje dve zasebne, samostalne države: Vatikan i San Marino.

<sup>165</sup> *Italijanska Istočna Afrika* bila je kratkotrajna italijanska kolonija u Istočnoj Africi 1936. godine i sastojala se od Etiopije, Somalije i Eritreje. Godine 1940. pripojena joj je i Britanska Somalija. I Libija je bila pod italijanskom vlašću, ali je imala status nezavisne italijanske kolonije.

#### 4. Prvi svetski rat 1914–1918.

Kako je neorealistički pokret duboko ukorenjen u socijalno – društveno – istorijski aspekt Italije, neophodno je podrobnije razjasniti činjenice koje su, hronološki, dovele do dolaska fašizma na vlast. Naime, pod diktaturom fašističke vladavine stvoren je i najveći deo mehanizama koji su u direktnoj vezi sa nastankom neorealističkih dela (organizacije, publikacije, škole). Takođe, u ovom periodu sazreo je narodni kolektivni duh otpora koji je i te kako bitan i prisutan u temi ovog rada.

Početak Prvog svetskog rata jeste dalji hronološki činilac koji vodi ka uspostavljanju fašističkog režima u dvadesetim godinama dvadesetog veka. Nakon početka ovog sukoba, postavilo se političko pitanje pružanja podrške Nemačkoj, kao dotadašnjem italijanskom savezniku, s obzirom na činjenicu da je Italija na početku rata bila neutralno opredeljena zemlja, dok je javno mnjenje bilo podeljeno. Dok su religijski (katoličke) i socijalistički orijentisane partije zagovarale pacifizam, ekstremni nacionalisti u ratu vide šansu za povratak граниčnih italijanskih teritorija, koje su još uvek bile pod austrijskom vlašću. Nacionalisti su 1915. godine pobedili na izborima i italijanska vlada se pridružuje Londonskom paktu, nakon čega objavljuje rat Austrougarskom carstvu, u zamenu za obećano teritorijalno proširenje.

Ulazak Italije u rat označava dalju devastaciju zemlje, već slabog vojnog kapaciteta. Pored toga, ovo je bio i prekid saveza sa Nemačkom koja je pružala pomoć Austriji. Veliki ljudski gubici i dalje propadanje ekonomije, doveli su zemlju u još teži položaj u odnosu na period pre početka Prvog svetskog rata. Pored svega, Italija i dalje odbija učešće u mirovnim pregovorima i ostaje aktivna u sukobu, zbog mogućeg teritorijalnog proširenja na severu zemlje. Nakon završetka rata, prema Sen Žermenskom paktu, Italiji se pripajaju Tirolska oblast, Trst, Istra i Zadar što je, na kraju, bilo manje od obećanog Londonskim sporazumom.

Ipak, završetak rata i delimično proširenje teritorije na severu zemlje, nije bilo dovoljno da se zaustavi vorteks propadanja socijalnih uslova, ekonomije, zemljoradnje i ostalih životno bitnih činilaca u Italiji. Vlada je smenjena 1919. godine, a ozbiljni i sve rastući problemi, pružaju utočište porastu nemira, štrajkova, pobuna i ekstremizma. Sve ovo predstavlja plodno tlo za dolazak fašizma na vlast u vidu osvajanja nacionalnih izbora 1921. godine. Premijer Đovani Đoliti (Giovanni Giolitti) došao je na vlast uz pomoć Fašističke partije Benita Musolinija koja je, nakon pobede na izborima, imala većinu u Parlamentu. Nakon slabog napretka, Mussolini najavljuje marš na Rim 27. oktobra 1922. godine, kada sa svojim

crnokošuljašima<sup>166</sup>, paravojsnim jedinicama, preuzima kontrolu nad Rimom, imenuje se za premijera, a kasnije i za vladara (diktatora) zemlje – Il ducea (*Il Duce*). Musolinijeva vlast je "ozvaničena" 1924. godine, kada osvaja dve trećine glasova na izborima i terorom i diktatorskim mehanizmima potire opoziciju i neistomišljenike.

Njegovi politički potezi samo su naizgled radikalno drugačiji i novi, u odnosu na pogrešne poteze prethodnih vlada. Mir koji je sklopio sa katoličkom crkvom ustanovio je, konačno, Vatikan kao nezavisnu državu 1929. godine. Reforme koje je sprovodio, uglavnom su bile usmerene na stabilizaciju ekonomske situacije, ali je bilo nemoguće ni iz čega osnažiti zemlju devastiranu ratom. Banke, kompanije, i industriju potpomagala je država što je, u stvari, dovelo do veštačke tvorevine koja je bila stabilna samo po svojoj spoljnoj formi. Musolini je bio upućen u činjenicu da je važnost medijske popularnosti izuzetno bitna za opstanak na vlasti i za građenje javne slike o Il duceu – vođi koji je želeo da bude. Stoga je izuzetan značaj pridavao medijima (radio, film) i osnovao je *Kinematografsku uniju za obrazovanje i propagandu* (*L'Unione Cinematografica Educativa – LUCE*) 1924. godine, koja je služila za snimanje i distribuiranje filmskih žurnala, novosti, dokumentarnih filmova koji su direktno podržavali vladajući režim; zatim *Nacionalni zavod za kinematografsku industriju* (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche – ENIC*) 1935. godine koji je upravljao distribucijom i prikazivanjem svih filmova u Italiji; *Eksperimentalni centar za kinematografiju* (*Centro Sperimentale della Cinematografia*) 1937. godine, nacionalnu filmsku školu sa velikim filmskim studijima *Činečita* u Rimu i *Unione Radiofonica Italiana (URI)* 1924. godine, koja je iste godine imala monopol nad emitovanjem radio-emisija<sup>167</sup>.

Pod uticajem efekata Velike depresije koja je počela u Americi 1929. godine, a imala uticaj na ekonomiju širom sveta, Italija je pokušala da odgovori reorganizacijom javnih radova, razvojem hidroelektrana, poboljšanjem železnice, što je obezbeđivalo nova radna mesta i osnivanjem *Instituta za industrijsku rekonstrukciju* (*Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI)*) 1933. godine<sup>168</sup>. Generalno, italijanska ekonomija je imala bolji status nego ranije, ali je Musolini koristio sva moguća sredstva radi sopstvene promocije, učestvujući u svim

---

<sup>166</sup> Moguće je da je Musolini, kao osoba upućena u važnost medijskog marketinga, nazvao i oformio svoje paravojsne trupe kao "crnokošuljaše", prema uzoru na Garibaldijeve dobrovoljce koji su bili obučeni u crvene košulje. Ovaj običaj datira od vremena kada je Garibaldi, nakon svojih pohoda po Južnoj Americi, počeo da se oblači u specifičnom stilu, sa prepoznatljivom crvenom košuljom, kao osobenim znakom. Garibaldi je bio nacionalni heroj i verovatno je to bio podstrek Musoliniju da se predstavi narodnim masama kao heroj – "spasilac" nacije.

<sup>167</sup> Nakon rata, URI je postao RAI.

<sup>168</sup> Institut za industrijsku rekonstrukciju osnovala je fašistička vlada 1933. godine da bi se borio protiv efekata globalne depresije i njenog uticaja na italijansku ekonomiju. IRI je radio sve dok je Musolini bio na vlasti i do 1937. godine u vlasti je imao većinu italijanske industrije. IRI je prestao sa radom tek 2002. godine.

aktivnostima koje su u vezi sa IRI, kako bi o sebi stvorio povoljnu sliku u javnosti. Politički potez proširenja kolonija i na Etiopiju 1936. godine, donekle je učvrstio Musolinijevu poziciju na vlasti, tako da je Italija poslala trupe u Španiju da bi učestvovala u Građanskom ratu na strani snaga generala Franka.

## 5. Drugi svetski rat 1939–1945.

Vlada Benita Musolinija je, zaoštavanjem političke situacije koja će dovesti do eskalacije početkom Drugog svetskog rata, podržala Hitlera na Minhenskoj konferenciji 1938. godine i tako Italija opet postaje saveznik Nemačke. Iako vojno nenapredna i nerazvijena, Italija objavljuje rat Francuskoj 1940. godine, nakon nemačke okupacije. O ovom periodu svedoče Renoar i Viskonti koji su tada saradivali na projektu *Toska*, upravo u periodu kada kulminira politička situacija između Italije i Francuske, zbog koje je ova saradnja i prekinuta pre vremena. Musolini je verovao da je kraj rata, sa Nemačkom kao pobednikom, sada blizu i ovo je bio glavni razlog njegovog uplitanja u sukob i potpisivanja sporazuma sa Nemačkom i Japanom.

Kao odgovor na ovakav potez italijanske vlade, britanske snage osvajaju italijanske kolonije u Africi. Dalja eskalacija sukoba na ovom kontinentu rezultirala je učešćem nemačkih trupa, pobedom Britanaca i sukcesivnim osvajanjem kontrole nad Mediteranom, što je dovelo do poraza Italije 1943. godine, kada savezničke snage osvajaju i Siciliju. Nakon poraza u ratu koji je Italija pretrpela 1943. godine, Fašističko veće je izglasalo nepoverenje Musoliniju. Kralj Viktor Emanuel III smenio je sa vlasti i uhapsio *Il dučea*. Pjetro Badoljo (Pietro Badoglio), vojskovođa i političar, član Nacionalističke fašističke vlade i komandant fašističkim trupama pod režimom Benita Musolinija u Africi, imenovan je premijerom Italije i za vreme konfuznog stanja u državi izazvanog smenom vlasti, Badoljo potpisuje primirje sa savezničkim trupama. Nakon ovog čina izbija i građanski rat, zbog kojeg kralj i Badoljo<sup>169</sup> napuštaju Rim, ostavljajući italijansku vojsku bez vođstva. Nekoliko meseci oni objavljuju rat Nemačkoj i ovaj period predstavlja konfuznu borbu za prevlast u Italiji. Nakon odgovora i napada u kojem je Nemačka preuzela vlast nad teritorijom severno od Napulja, Musolini je oslobođen iz zatvora i postavljen na čelo nove "države" – Republike Salo (Repubblica di Saló). Period između 1943. i 1945. godine za Italiju predstavlja haotično vreme borbi i sukoba sa velikim gubicima, u kojim su civili i građani trpeli najveće žrtve. Ova tematika, posvećena surovim borbama italijanskih partizana, kao i učešću savezničkih vojnika u njima, česta je u

---

<sup>169</sup> Badoljo nije dugo ostao na vlasti zbog svoje fašističke prošlosti, smenjen je 1944. godine.

neorealističkom filmu. *Paiza (Paisà)*, film Roberta Roselinija iz 1946. godine, jeste ratna trilogija koja u najboljoj meri ilustruje ovo doba.

Rim je oslobođen juna 1944. godine i proboj savezničkih snaga konačno je srušio nemački otpor 1945. godine. Nakon neuspelog pokušaja bekstva u Švajcarsku, Musolinija hapse i ubijaju italijanski partizani 28. aprila 1945. godine.

## 6. Posleratni period

Nakon završetka Drugog svetskog rata, Italija se nalazi u stanju rasula i suočena je, između ostalog, sa potpuno konfuznim političkim sistemom. Posle fašizma i kapitulacije u Drugom svetskom ratu, dolazi do ogromnih promena na ekonomskom, kulturnom i ideološkom planu na koje se nadovezuje jedno traumatsko razdoblje rastrojstva, ali i osvešćivanja ljudi i prilagođavanja novom dobu. Naravno, neorealistički film crpi svoje životne istine iz ove stvarnosti, najočigledniji u delima Vitorija de Sike i Čezara Cavatinija: *Čistači cipela* (1946), *Kradljivci bicikla* (1948), *Umberto D.* (1952). Govoreći o narodnom karakteru neorealizma, Đani Pučini kaže: "Hronike [...] baš onog teškog, mučnog, a ipak sugestivnog i vitalnog italijanskog posleratnog doba: čistača cipela, bandita, izgubljene mladosti, kradljivaca bicikla; a zatim povratnika iz zarobljeništva koje je nepravedni socijalni poredak odbacio, nezaposlenih radnika itd. [...] Dakle hronika i posleratni period znače bar ovo: naterali su, gotovo primorali umetnika da uči *d'apres nature*, dok je pre išao u školu kod Pudovkina ili kod Lubiča, prema tome ko je od ove dvojice više odgovarao njegovom temperamentu. [...] Postoje dva razloga koji nam ulivaju poverenje u neorealistički film: prvo, italijanski film je *narodski*; drugo, on je *nacionalan*. To nisu samo dva prideva, već to su [...] dva neophodna elementa za održanje stvaralaštva i vitalnosti jedne kulture i jedne umetnosti."<sup>170</sup>

Prisustvo ekonomsko – geografsko – socijalnog faktora, vodi ka proučavanju ambijenta, a ovaj (preveden u umetnost De Sike, Cavatinija i ostalih autora neorealizma) do ljudskog srca jednostavnim i iskrenim, potresnim istraživanjem malog porodičnog sveta<sup>171</sup>. Isto tako, filmovi i fotografije ovog perioda svedoče o saživotu italijanskog stanovništva sa (uglavnom) američkom vojskom koja se zadesila na tlu Italije. Feline svedoči da je rad na početku filma *Rim, otvoreni grad* Roberta Roselinija, začet upravo u ovakvoj atmosferi, u maloj radnji karikatura u kojoj je tada radio: "[...] Bio je to haotični period, koji je usledio posle

---

<sup>170</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 40.

<sup>171</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 84.

oslobođenja Rima: filmovi se nisu snimali, novine više nisu postojale, radio je bio u rukama saveznika. Sa Kaporetom i nekim drugim starim prijateljima iz revije *Mark Aurelio*, otvorio sam "dućan karikatura", zvao se "*Funny Face shop: Profili, Portreti, Karikature*". Radili smo karikature, portrete, crteže američkih vojnika koji su, samo što bi se iskricali u Rimu, navirali bez prestanka u radnju, koja je postajala neka vrsta morske luke. [...] <sup>172</sup>" Gvido Aristarko, teoretičar i kritičar neorealizma tvrdi da ovaj pečat, koji je ostao zabeležen u pokretu neorealizma, nije: "dakle, folklor ili egzotika ili pitoreskno, to je prikazivanje narodne Italije, neotkrivene, zabranjene umetnosti retorikom dvadesetogodišnjeg perioda koji je bio blizu propasti. <sup>173</sup>" I fotografija neorealizma prati sadržaj transponovan filmom, budući da se u istom periodu italijanska reportažna fotografija posvetila dokumentarizaciji istinitih i stvarnih situacija u domovini kroz radove autora poput Marija Đakomelija, Pjerđorđa Brancija, Marija de Bijazija i drugih.

Uskoro su se, nakon marginalizacije fašizma, pojavile partije koje su se postavile kao primarne i dominantne svojim ulogama u organizaciji državnog poretka. Među njima su: Hrišćanska demokratska, Socijalistička i Socijalno demokratska partija. Vlada koja je konačno formirana u okvirima ovih političkih stremljenja 1945. godine, uključivala je i učešće komunističkih grupacija. Konačan kraj monarhije ozakonjen je referendumom 1956. godine i na snagu je stupio novi ustav koji je definisao parlamentarnu demokratiju u zemlji. Razorenu i devastiranu zemlju trebalo je obnoviti i italijanski narod u ovom nalazi novi polet, koji je dodatno podstaknut euforijom konačnog oslobođenja od diktature, fašizma i okupacije. Ipak, ekonomska situacija u zemlji nije se popravila (i zbog loše organizovane politike, ali i zbog razaranja koja su se desila tokom rata), tako da je 1947. <sup>174</sup> godina bila obeležena štrajkovima i nezadovoljstvom koje će dovesti do novih izbora 1948. godine. Tada je na vlast došla politička grupacija (Hrišćanskih demokrata i komunista) koja je, iako često menjana, bila na vlasti narednih nekoliko decenija. Do 1950. godine, ekonomija Italije stabilizuje se u velikoj meri, sa osetnom razlikom između industrijskog severa zemlje i ruralnog juga. Razlika između severnog, industrijski naprednijeg dela zemlje i juga koji je bio agrarno orijentisan, prouzrokovao je dužu izolaciju juga tokom posleratne obnove. Takođe, ovaj prelaz iz poljoprivrednog društva u industrijsko, karakteriše i period obnove i preporoda koji se, zapravo, dešava u vrlo kratkom vremenskom periodu od desetak godina. Rast gradova,

---

<sup>172</sup> Federiko Felini, *Napraviti film*, Institut za film, edicija Sećanja, Beograd 1991, str 57.

<sup>173</sup> Serđo Turkon, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 168.

<sup>174</sup> Pariskim mirovnim ugovorom iz 1947. godine, istočnu granicu aneksirala je Jugoslavija. Godine 1954. teritorija Trsta podeljena je između Italije i Jugoslavije.

migracija stanovništva iz sela u grad, nestajanje porodice patrijarhalnog seoskog tipa, gubi svoju funkciju i značaj. Građani – pojedinci više nemaju sigurnost u tradicionalnim vrednostima grupe, iskorenjeni su iz vlastitih sredina, primorani na prihvatanje anonimnosti (što se takođe uzima kao motiv neorealističnog filma i fotografije). Nakon mračnog fašističkog i ratnog perioda, prihvataju se iznova stvarni ljudski problemi, u trenutku obojenom težnji ka prosperitetu i napretku. Ratna razaranja i moralni aspekt tog vremena jesu odgovarajući činilac poništavanja dotadašnjeg italijanskog društva i istovremenog novog puta usmerenog ka obnovi kako same zemlje, tako i umetničke misli.

Italijanski neorealizam, dakle, istražuje istorijske okolnosti kroz situacije kakve nikada ranije nisu bile u centru pažnje. Fotografi ovog pokreta u manjoj su meri "organizovani" u svom radu, od autora filma. Neki su članovi fotografskih klubova, a drugi rade kao foto-reporteri, koje angažuju novinske kuće. Fotografi Milana, Torina i Bolonje (kao i ostalih gradova lociranih bliže industrijskim centrima) stvaraju dokument o posleratnom vremenu, a u isto vreme kritikuju zaostalost zemlje i njen provincijski duh. U njihovim zapisima prisutna je doza ironije i simpatije i cilj njihovog rada uglavnom je usmeren ka skretanju pažnje na lepotu koja se nalazi u realnosti života i hronici vremena situiranoj u doba promena i novog italijanskog društva. Neorealistička tendencija u fotografiji nastavlja se na činjenicu da je ona, tridesetih godina dvadesetog veka, postala značajno sredstvo komunikacije u formi foto-reportaže ili dokumenta tadašnje realnosti. Funkcija koju je imala u toku rata, kao fašističko propagandno oruđe, menja se i nakon 1947. godine nastaju mnoga fotografska udruženja koja razvijaju vizuelnu lingvistiku i kulturu fotografske umetnosti kroz ilustrovane štampane publikacije i knjige. Fotografija postaje dokument jedne epohe, koji o tadašnjem vremenu i njegovim karakteristikama govori ne ravnodušnim reprodukovanjem, nego uz jasno prisustvo i učešće autora sa osetnom dozom emotivnosti, ironije, ponekad i kritike, ukazujući tako na lepotu života i egzistenciju naroda u trenutku promena unutar društva. Đorđo Tani (Giorgio Tani) se osvrće na ovaj fotografski opus i period neorealističke fotografije: "Danas, nakon protijeka desetljeća, lijep je sadržaj koji se, oslobođen aktualnosti, kronike, patosa trenutka, estetski idealizira i postaje izrazito nabijen značenjem."<sup>175</sup>

Dalji ekonomski rast Italije nastavlja se u pedesetim i šezdesetim godinama dvadesetog veka i praćen je velikim porastom standarda života. Podršku ovom, svakako, pruža učlanjenje Italije u Nato pakt 1949. godine i činjenica da je Italija bila zemlja članica – osnivač Evropskog ekonomskog saveza, koji će kasnije prerasti u Savez evropske unije. Italijanski film nastavlja

---

<sup>175</sup> *Godine neorealizma – smejrnice talijanske fotografije*, Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str. 12.



svoju evoluciju, sa osetnim padom neorealističke note. Pjetro Speri (Pietro Speri) se osvrće na period koji označava krajnju (hronološku) granicu koja označava prestanak dejstva dokumentarizma u neorealističkom filmu: "Ali ipak nam izgleda da neorealizam, pošto je iskoristio posleratni psihološki – socijalni momenat, gubi snagu: 1) zbog prevelike privrženosti tezi (koja počevši od Roselinija, ne nalazi više nikakvo umetničko rešenje) i 2) zbog suviše dosledno sprovedenog principa dokumentarizma, sa željom da se pronade estetska emocija i u najelementarnijim stvarima.<sup>176</sup>"

---

<sup>176</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 87.

## VII Analiza filmova neorealizma

### 1. Filmovi neorealizma

Devet filmova uvrštenih u ovo poglavlje, svakako ne čine sav opus neorealističkog pokreta i njihov izbor se vodio smernicama prilagođenim temi samog rada. Navedeni filmovi imaju svoj veliki udeo u izgradnji suštinskog, esencijalnog neorealističkog izraza, koji je takođe vidljiv i u fotografiji neorealizma. Stoga je ovim izborom izdvojena i akcentirana ključna komponenta koja gradi, može se reći, "neorealističku formulu", primenjenu i na ostale vizuelne umetnosti tog perioda, prevashodno na fotografiju. Sve analize nemaju za cilj da iscrpe i "seciraju" neorealizam iz ovih filmova, nego da ukažu na postojanje određene sheme i pristupa koji se mogu naći i u delima fotografskih autora neorealizma i koje time, neminovno, utiču i na opus unutar ove umetnosti, kao i njihovih zajedničkih dostignuća.

### 2. Roberto Rosellini: ratna trilogija: *Rim, otvoreni grad (Roma, città aperta)* 1945; *Paiza (Paisà)* 1946. i *Nemačka, godine nulte (Germania anno zero)* 1948.

Roselinijeva trilogija je filmska celina nastala u periodu od četiri godine, koja svojom idejom i sadržajem potkrepljuje osnovnu nit – nosioca ideološke potke neorealističkog pokreta. Ova tri filma značajna su i zbog načina nastanka i realizacije – upotrebe filmskih elemenata i produkcionih postupaka pri realizaciji dela u doba završnih ratnih godina, kao ključnih elemenata neorealističkog filma, koji će se kasnije pojaviti kao metode i kod ostalih reditelja. Ono što Roselinija izdvaja od ostalih autora neorealizma, jeste duboka povezanost sa istinom i životnim motivima koji su isprepletani sa dramaturgijom dela, naglašavajući psihološku važnost svake priče posebnim načinom uzdržavanja od nepotrebnog i odstranjivanja suvišnog. On upućuje gledaoce na karakter ljudi i naroda koji su u pričama apostrofirani. Kako je suština svake pripovedane storije u osnovi uzeta iz stvarnog životnog iskustva, rezultat je emotivno snažan uticaj na gledaoca i utisak koji samo umetnost može da izazove upotrebom samog života.

## 2.1. Rim, otvoreni grad, 1945.

Režija: Roberto Rosellini

Scenario: Serđo Amidei<sup>177</sup>, Federiko Felini

Iako je, hronološki posmatrano, *Rim, otvoreni grad* drugi po redu snimljen neorealistički film (pre njega je realizovan film *Opsesija*, 1943. godine Lukina Viskontija), po osnovnom osećanju interpretacije realnosti, on je bliži neorealističkom shvatanju života kroz prizmu filmskog medija. *Opsesija* jeste film koji je prvi raskinuo sa vezama dotadašnjeg manira socijalno-konzervativnih filmova "belih telefona", ali je ipak svojim poreklom vezan za literarno delo<sup>178</sup> i samim tim ima određenu dozu interpretacije imaginarnog, a ne realnog i stvarnog. Možda je ispravnije posmatrati *Opsesiju* kao najavni film neorealističkog pokreta: on mu vremenski prethodi i u vezi je s njim kroz raskid sa dotadašnjim filmskim manirom. Od neorealizma ga, jednostavno, odvaja "stilizacija realnosti"<sup>179</sup> kojom je interpretiran Kejnov roman.

*Rim, otvoreni grad* je, s druge strane, široko prihvaćen kao najznačajniji film neorealizma i čak italijanske filmske istorije. To je snažan film sa pričom istorijski ukorenjenom u italijanskom pokretu otpora, životu sveštenika don Morozinija (Don Morosini) i njegovoj borbi protiv nacističke okupacije. Kroz ceo film prisutno je naglašavanje nacionalnog ponosa i hrabrosti ljudi aktuelnog doba. Snimljen je skoro odmah nakon oslobođenja u malom avinjonskom studiju<sup>180</sup> i u realnim rimskim eksterijerima. Rosellini je, dakle, osetio duh vremena i preneo ga u film u najboljem mogućem trenutku, tako da poštovanje stvarnih događaja usmerava tumačenje filma *Rim, otvoreni grad* na hroniku svog vremena. Zbog ove (do tada neuobičajene) forme u kinematografiji, postoji veliki broj komentara koji se odnose na modus i mehanizam nastanka ovog filma, kao i čitava teorija o originalnosti i različitosti Roselinija kao reditelja. Njegova potreba da izbegne kontinuitet i koherentnost i da stvori zaista nove forme koje će izazvati i probiti rigidni determinizam ekspresivnih formi, koje su

---

<sup>177</sup> Amidei je pisao scenario i za druga dva dela ratne trilogije od kojih je *Rim, otvoreni grad* prvi: *Paisà* 1946; *Germania anno zero* 1948.

<sup>178</sup> *Poštar uvek zvuči dva puta*, Džejms M. Kejn (James M. Cain)

<sup>179</sup> Martin Skorsese, *My Voyage to Italy*: "Interesantno je da ljudi razmišljaju o *Opsesiji* kao o prvom neorealističkom filmu, ili bar o njegovom prethodniku. Jer, realizam ovog filma veoma je stilizovan. On je melodrama sa veoma prizemnim osećanjem."

"It's interesting that people think of *Ossessione* as the first neorealist movie, or, at least, as a forerunner. Because, the realism of this film is very stylized. It's a melodrama with a very earthly sensual feel to it."

<sup>180</sup> Federiko Felini, *Napraviti film*, Institut za film, edicija Sećanja, Beograd, 1991, str. 59.

Deo filma koji je snimljen u studiju, većina je snimljena na ulicama Rima.

do tada bile važeće, stvorila je kapitalno delo italijanskog neorealizma koje će ostaviti dubok trag u čitavoj istoriji svetske kinematografije.

Vizuelna percepcija publike tog perioda bila je nenaviknuta na ovakvu filmsku interpretaciju (kada je reč o igranim filmovima, a ne filmskim novostima, takozvanim *Giornale*<sup>181</sup>) i ključ za uspeh ovog filma bila je kombinacija vremena, epohe, teme i potpuno različitog načina pripovedanja od dotadašnjeg. U vreme kada je prvi put prikazan, film je sigurno izgledao potpuno drugačije od svega do tada prikazanog. Životne činjenice prikazane u svojoj najiskrenijoj formi, utiču na sveopšti utisak objektivnog dnevnika i tadašnju publiku podseća na tek završeni period u istoriji Italije<sup>182</sup>.

Ne može se tvrditi da je uspeh ovog filma zavisio samo od recipijenata u Italiji. Njegov međunarodni uspeh potvrđuje da je u pitanju jedan potpuno nov i svež pristup kinematografiji koji je bio prepoznat i, kao takav, priznat i širom sveta. Felini govori o slučajnosti koja je ovaj film dovela na američko tržište, nakon čega je i tamo doživeo uspeh<sup>183</sup> septembra 1945. godine<sup>184</sup>. *Rim, otvoreni grad* afirmiše se, dakle, u čitavom svetu i označava epicentar neorealističkog pokreta.

---

<sup>181</sup> Forma filmskih novosti bila je aktuelna kao vizuelni prenosilac dešavanja, vesti i informacija. Međutim, u zavisnosti od režima i vlasti u Italiji, i sadržaj ovih kratkih dokumentarnih izveštavanja bio je podređen propagiranoj politici. U svakom slučaju (bilo da su u pitanju profašističke ili prosavezničke filmske novosti), kadrovi svakodnevice (tumačeni na različite načine) mogli su se videti kao kontrast igranoj filmskoj estetici tog perioda.

<sup>182</sup> Godine 1943. kada je snimljen *Rim, otvoreni grad*, savezničke trupe su oslobodile Rim i veći deo Italije, te je Musolinijeva vlada poražena. Međutim, borbe za potpuno oslobođenje i kraj rata trajale su sve do 1945. godine.

<sup>183</sup> Federiko Felini, *Napraviti film*, Institut za film, edicija Sećanja, Beograd, 1991, str. 59, 60.

"Roselini je snimio film *Rim otvoreni grad* u malom avinjonskom studiju. Jedan američki vojnik se izlazeći iz javne kuće spotakao o električne kablove, pao i razbio nos. Pripit, pridigao se s mukom, i teturajući krenuo za kablovima. Besno je šutirao sve oko sebe. Udarac za udarcem i našao se usred ateljea. Zbunjen, zaslepljen, lica umrljanog krvlju, kolutajući očima, gledao je okolo u reflektore, ljude, kameru. Neko ga je odveo da sedne u jedan ugao. Krojačica mu je stavila led na nos. Kada su mu objasnili da se snima film, sav se ozario. Na složenom engleskom, sa bučnom i pomalo ljutitom sigurnošću pijanca, reče da je on američki producent, veliki producent. Predstavi se: "Zovem se tako i tako, radio sam to i tu, slušajući samo svoj nos, koji mi je, kao što vidite, dobri bog podario pozamašan". Smeškao se zadovoljno klimajući glavom, kao što čini Džimi Durante (Jimmy Durante). Imao je, zaista, kao i Džimi, ogroman nos, i još uvek mu je curela krv. "Neka mi odmah otpadne ako ovde ne njušim miris velikog uspeha. Ovo što sam video da se snima je fantastično. Hvala!" Zagrlj Roselinija, Mariju Miki (Maria Michi), električare, malog iz bara koji je u tom trenutku donosio porudžbine. Želeo je da sve on plati, poručio je novu turu i rasplinio se u egzaltiranim, zaraznim obećanjima, praveći grandiozne planove. Kada je film, za divno čudo, bio završen, simpatični nosonja je bio među prvima koji su ga videli: posle projekcije, oči su mu blistale. Sporim korakom odšeta ispod platna i u tom momentu se svetlo ugasi, jer su operateri iz kabine isključili struju i otišli. Ali, dasa nije klonuo duhom; u mraku, drhtavim glasom reče da se rado odriče svih filmova iz svoje duge producentske karijere za samo jedan jedini kadar onog što je upravo video. Reče da je to istorijski trenutak, da je film te večeri konačno odrastao. Kada je neko od nas uspeo da pronađe vrata i kada je malo svetlosti doprlo iz hodnika, pala je kiša poljubaca i zagrljaja, svi su plakali. Onda je dasa otputovao, ponevši sa sobom u Ameriku jednu kopiju filma. Ali, nije bilo tačno da je on filmski producent, nije to nikada ni bio, u Americi je jedva sastavljao kraj s krajem crtajući reklame za novine; tako smo bar saznali posle izvesnog vremena, kada je Roselinijevom zaslugom ili zbog svog nosa, već postao zaista veliki producent. U stvari je radio, ovde u Italiji, na jednom novom Roselinijevom filmu pod radnim naslovom *Paisà*."

<sup>184</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 172.

Kvalitet filmskog materijala ograničen je kvalitetom filmske trake, koji je bio na raspolaganju Roseliniju u vreme neposredno nakon završetka rata. Opšte je poznato da je snimanje filma bilo realizovano u izuzetno lošim uslovima: okupatorske nemačke trupe jedva da su i izašle iz Rima, studiji u Činečita bili su razoreni bombardovanjem, a sama Italija je bila zemlja na ivici socijalnog i ekonomskog kolapsa, što je kao posledicu imalo nedostatak dostupnog novca za nešto što, poput filma, ne spada u prioritetne društvene potrebe. *Rim, otvoreni grad* realizovan je sredstvima koja je potreba nametnula: na staroj filmskoj traci<sup>185</sup>, sa glumcima koji su u to doba bili malo poznati i rezultirao je snažnim, oštro iskrenim delom, upotrebom ne samo već pomenutih sredstava nego i angažovanjem naturščika, korišćenjem prirodnog svetla, snimanjem na lokalitetima i željom ka približavanju realnosti svakodnevnog života i mrežom međuljudskih odnosa<sup>186</sup>.

Ne postoje direktni pisani izvori koji govore o detaljnoj pripremi rađanju inicijalne ideje o filmu *Rim, otvoreni grad*. Međutim, izvesno je da je originalna namera bila da se snimi film o životu Don Morozinija, partizanskog sveštenika koga su ubili nacisti neposredno pre nastanka samog filma. Zbog garanta uspešnosti filma, angažovan je (posredstvom Felinija) Aldo Fabrici (Aldo Fabrizi) koji je već bio popularni komičar, i (kao drugi izbor za ulogu Pine<sup>187</sup>) Ana Manjani (Anna Magnani) koja je i stekla svetsku slavu ovom ulogom. Ostali glumci došli su sa raznih strana, uglavnom nekonvencionalnih filmu i spadaju u grupu neprofesionalnih glumaca koji su svojim udelom oformili jedan od atributa, kasnije često upotrebljenih u neorealističkom filmu, upotreba naturščika.

Inicijalna Roselinijeva ideja bila je: snimanje kratkog filma sa dokumentarnim impulsom. Međutim, (po izjavama Felinija i Serđa Amideja) Roselini je u isto vreme imao ideju o snimanju drugog kratkog filma koji se zasniva na borbi dece – partizana protiv Nemaca. Brilijantan spoj ova dva sadržaja u jedan dugometražni film, rezultirao je jednostavnim scenariom koji je u isto vreme bio prožet i isprepletan na mnogo različitih nivoa. Felini je svedočio: "I tako, tokom jedne nedelje, radeći u mojoj kući [...] napisali smo scenario koji je postao *Rim, otvoreni grad* ali, iskreno, bez mnogo ubeđenja."<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 42.

<sup>186</sup> Ibid, str 42.

Ambijentalni zvuci i glasovi glumca nasinhronizovani su kasnije, tokom procesa montiranja filma, zato što je tako bilo jeftinije.

<sup>187</sup> Roselini je prvobitno hteo da angažuje Klaru Kalamai (Claru Calamai), glavnu glumicu u filmu *Ossessione*.

<sup>188</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 43.

(And so, in one week, working at my house [...] we wrote the script which became *Roma, città aperta*, but frankly, without much conviction.)

Svakako, ovaj film inicira višestruku analizu (na više različitih nivoa), ali je najupečatljivija Roselinijeva promena kao reditelja, koja se ogleda u (do tada netipičnom kako za njega<sup>189</sup> samog, tako i za opštu kinematografiju) filmu koji predstavlja izazov dotadašnjem konvencionalnom filmu, odstupanju od dotadašnje narativne strukture i izgradnji nove, pomoću dokumentarnih impulsa uzetih iz realnosti i utkanih u sam mizanscen. Sama realnost postala je konvencionalno dramatična, koristeći impuls aktuelnog vremena i može se reći da je *Rim, otvoreni grad* početak Roselinijevog zaokreta u autorskom pristupu, koji će se razviti u okviru ratne trilogije sa još naredna dva filma<sup>190</sup>. Roselini upotrebljava narativno, ali postiže ekspoziciju u jasnim crtama i brzim tempom predočava sadržaj i razvitak filmske priče. Iako se služi direktnim ilustracijama koje grade moralnu poruku na skoro melodramatičan način (ubistvo trudne žene u toku herojskog suprotstavljanja nacistima; mučenje partizana; kompromitovanost i korumpiranost saradnika nacista itd.), najznačajnija tema (i akcenat filma) jeste partnerski odnos između komunista i katoličke crkve koji je uspeo da opiše na lep način, zahvaljujući borbi protiv zajedničkog neprijatelja. Film se adekvatno završava dugim kadrom panorame Rima i time podseća na glavnog protagonistu filma (što se, kao motiv, pojavljuje i tokom trajanja samog filma, bilo u formi vizuelnog bekgrounda ili indirektnim sugestijama pojedinim asocijacijama).

Nakon premijerne projekcije u Italiji, film je naišao na negativan prijem kod kritike<sup>191</sup>, a i kod same publike<sup>192</sup>. Imao je i malo uspeha na Kanskom festivalu 1946. godine, a njegov zvaničan prodor i svetski uspeh počinje dva meseca kasnije kada, nakon projekcije u Parizu, dobija dobre kritike i odličan odziv publike. Uskoro postaje popularan i u Sjedinjenim Američkim Državama i tada italijanska javnost uviđa sopstveni propust, te film biva distribuiran i konačno priznat i u sopstvenoj zemlji. Promocija novog pristupa filmu kakva se rodila sa filmom *Rim, otvoreni grad*, imala je i širi uticaj na svetsku javnost. Američki časopis *Lajf* napisao je da je ovaj film "pomogao Italiji da povрати osećanje ponosa koje je izgubila pod

---

<sup>189</sup> *La Nave Bianca* (1941), *Un Pilota Ritorna* (1942.), *L'Uomo dalla Croce* (1943)

<sup>190</sup> *Paiza* (1946), *Nemačka, godine nulte* (1947).

<sup>191</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 52.

Nisu svi kritičari bili negativno nastrojeni prema filmu nakon njegove promocije u Italiji. Karlo Liciani (Carlo Lizzani) je pisao za *Film d'oggi* novembra 1945: "Konačno sam video italijanski film! Pod ovim mislim na film koji priča priču o nama samima, o iskustvu naše zemlje, o činjenicama koje nas se tiču." (Finally I've seen an italian film! By this I mean a film which tells a story about us, about the experiences of our country, about facts that concern us). Pisac Alberto Moravija je, pišući svoju filmsku kolumnu 30. septembra 1945. godine u *La nuova Europa*, hvalio film i njegov intenzivni realizam.

<sup>192</sup> Ibid, str. 51.

Roselinijev brat, Renco (Renzo), u svojoj autobiografiji tvrdio je da je Roselini u svom novčaniku nostio isečke iz novina sa negativnim kritikama i godinama kasnije.

Musolinijem<sup>193</sup>". Konačno, film je, zahvaljujući izuzetnoj popularnosti, postao najuspešniji film godine, a u Francuskoj i u Sjedinjenim Američkim Državama, Roselinijev uspeh potpomognut je činjenicom da je naredni film, *Paiza*, prezentovan u razmaku od samo nekoliko meseci u odnosu na *Rim, otvoreni grad*.

Dakle, prvi pravi film neorealizma, sa svim svojim novim karakteristikama, svoj uspeh u velikoj meri duguje skupu činilaca datog vremena iz kojeg je stvoren, ali i genijalnosti autora Roberta Roselinija koji svojim instinktom i temperamentom prepoznaje potrebu u filmskoj umetnosti i ispunjava je, nadahnut stvarnošću događaja, životnim realnim prikazima. Sam je izjavio: "Režiser je onaj koji realizuje scenario; umetnik je onaj koji stvara po potrebi scene, odgovore, dijaloge"<sup>194</sup>. On se odvojio od prethodnih pravila i kinematografskih kodova i otišao je korak dalje, približavajući se realnosti ne samo kao izvoru teme, motiva i filmske priče nego kao i sastavnom delu filmske celine. Jedinstveno mesto u istoriji kinematografije stvorio je upravo delovanjem u okvirima kinematografske tradicije, raskidajući s njima. Izjavio je: "Stvari se nalaze oko nas. Zašto manipulirati njima"<sup>195</sup>?"

Može se reći da je *Rim, otvoreni grad* ekvivalent novinarskom iskustvu kakav ima fotografija u Italiji (a i u svetu) u periodu nakon Drugog svetskog rata. Ovaj "reporterski" pristup nije usamljen u primeru ovog Roselinijevog filma, odnosno, on je u ovom slučaju prvi koji (hronološki) vezuje foto-reporterski pristup istraživanju priče i beleženju životnih situacija sa fotografijom neorealizma. Stav prema reporterskom interpretiranju priče, jednostavno je proistekao iz snažnih osećanja, oslobođenih nakon ratnih događaja.

Realnost je, kroz autorski pristup, posmatrana kao živa materija i realizovano delo tako predstavlja živi organizam i dobija vrednost univerzalnih razmera. Đuzepe Ferrara je, povodom ovog filma, napisao: "Istina mora da bude poštovana, a ne hronika, datum; i zato će biti potrebno da se krene u potragu za istinitim, postojećim ljudima, kako bi se prikazali i razumeli njihovi životni motivi u jednoj određenoj situaciji u kojoj bi bili potpuno osvetljeni. Potrebno je da budu snimljeni u svojim kućama, u svojim ulicama, dok proživljavaju svoj najobičniji radni dan; lepota će se pronaći baš u tom otkrivanju obične, svakodnevne slike, pa ako je i jučerašnja – treba da bude stvarna; i u tome će se osetiti duboke veze koje sačinjavaju

---

<sup>193</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999.

"At the time, LIFE magazine wrote that: the film helped Italy to regain that it had lost under Mussolini."

<sup>194</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 118.

<sup>195</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 54.

"Things are there. Why manipulate them?"

pravda, ljubav, tradicija, čak i dijalekt; u tome je u isto vreme život i smrt, ovaj život i ova smrt"<sup>196</sup>.

## 2.2. Paiza, 1946.

Režija: Roberto Rosellini

Scenario: Serđo Amidei, Klaus Man (Klaus Mann)

Godinu dana nakon promocije prvog filma ratne trilogije, Rosellini je realizovao još jedan film izuzetno čistog izraza, koji je iznikao iz snage ljudskog stava i iskrenosti životnih priča. Uspeh filma *Rim, otvoreni grad*, inicirao je Roselinija i saradnike na rad na daljim projektima, iz kojih je nastala *Paiza (Paisà)*<sup>197</sup>. Ideja iz 1946. godine bila je da se snimi film koji će, na neki način, obuhvatiti celu Italiju i koji će iskreno prezentovati sadržaj koji su autori filma zabeležili tokom svog šestomesečnog putovanja po zemlji<sup>198</sup>. Imali su grubu ideju (pre početka snimanja) o tome kakav bi film trebalo da bude, ali scenario nikada nije detaljno napisan, što je bilo u duhu, tada već postojećim postulatima, neorealističke estetike.

Film je sastavljen od šest manjih celina, naizgled odvojenih i nezavisnih jedne od drugih, ali i te kako linearno i hronološki povezanih (ne samo u odnosu na celinu filma, nego i u odnosu na ostala dva dela trilogije). Dakle, *zlatni presek* primenjen u filmskoj umetnosti: manji deo koji se odnosi prema većem kao veći prema celini. *Paiza* malim filmskim storijama (refrenima), nakon prvog dela filmske trilogije *Rim, otvoreni grad*, dalje razrađuje priču o drami i životima Italijana, američke i italijanske vojske (partizana), sveštenika, građana, dece i ostalih koji su se našli u istorijskom trenutku oslobođenja Italije, koje je započeto iskrcavanjem savezničkih trupa na Siciliju i nastavljeno prodorom na tlo Italije i to na filmski

---

<sup>196</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 174.

<sup>197</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 61.

Rod Gajger (Rod Geiger) je doneo novčana sredstva iz Sjedinjenih Američkih Država i uskoro su dobili širi budžet kada im se pridružio Mario Conti (Mario Conti), italijanski producent.

<sup>198</sup> Ibid, str. 62.

Felini piše o tom iskustvu: "Bili smo okruženi novom rasom ljudi koji su, čini se, crpeli nadu iz same bezizlaznosti situacija u kojima su se nalazili. Svuda su bile ruševine, drveća, scene nesreća i gubitka, i svuda je postojao divlji duh obnove. Grupa ljudi je radila na filmu *Paiza* i putovala Italijom koju jedva da je znala, zato što smo poslednjih dvadeset godina bili u rukama političkog režima koji nam je svima doslovce bio vezao oči".

(We were surrounded by a whole new race of people, who seemed to be drawing hope from the very hopelessness of their situation. There were ruins, trees, scenes of disaster and loss, and everywhere a wild spirit of reconstruction. In the mist of which, we did our tour. The groupe of people working and Paisa travelled through an Italy they scarcely knew, because for twenty years, we'd been in the grip of a political regime which had literally blind-folded us.)



način, koji raskida sa tradicionalnim narativnim pristupom izgradnji filmskog dela. Šest epizoda su povezane repetitivnim prikazom mape italijanskog poluostrva u pauzama između njih. Može se pretpostaviti da ovim potezom film nastoji da bude vizuelna ilustracija istorije Italije tokom ovog perioda, tačnije hronološka predstava predočena putem zasebnih celina koje su, ipak, homogene u svojoj heterogenosti. Epizode prate "teritorijalni" sled kao i progresiju oslobođenja Italije: Sicilija, Napulj, Rim, Firenca, Manastir, oblast Po. Po spoljnoj formi, ove epizode nemaju direktnu narativnu vezu jedna s drugom, ali je veza među njima i te kako prisutna. Mehanički su povezane već pomenutom mapom Italije. Značajnija i (suptilnija) veza izgrađena je na emotivnom nivou koje priče naglašavaju prikazanim očajem, tragičnim situacijama i događajima. Sve epizode, na ovaj ili onaj način, beleže deo istorije koji se odigrao odmah nakon oslobođenja i sve imaju isti emotivni naboj. Epizode su povezane na različite načine, najčešće prezentacijom samih sebe kao celina koje otkrivaju suštinu humanosti kroz različite pripovedačke mehanizme. Isto tako, one su i celine koje zadržavaju sopstveni status različitih fragmenata. Bazen je istakao da film liči na "kolekciju modernih kratkih priča"<sup>199</sup>. Ono što epizode čini tako narativno nekonvencionalnim, jeste njihov brz, neočekivani klimaks koji dolazi na kraju svake priče i tako izostavlja tradicionalni rasplet koji postoji i kod konvencionalnog filma i kod fikcije.

Maestralno ukrštanje ovih priča daje im snagu jedinstvene celine koja otkriva istinitost tadašnjih tragičnih događaja i time dodaje poetski duh i uzvišenost patosa koji je jasno odvojen od patetike. Neizostavna razlika evidentna je jednostavnim istinama, predočenim u filmu: "*Paiza* nije fantazija. Naročito napuljska priča. Mesta su realna, nemaju izgled filmskih setova."<sup>200</sup> Scene i sekvence pune tragično obojenih stvarnosti, grade realizam sa određenim lirskim pristupom (kao i u ostala dva filma Roselinijeve trilogije i izbegavaju nametanje simbolike kao prenosioca ideje dela). Realizam *Paize* je zapanjujući i zbog činjenice što Roselini pomera granice od do tada najčešće prihvaćenih poimanja realizma (koji su, u stvari, bili sastavljeni od stilizovanih konvencija), prema onome što se može nazvati "reprezentativno realnim" ili "predstavljenom realnošću". U filmu *Paiza*, tenzije su između kodova, postulata realizma i realnog, predstavljene svuda i autor ih konstantno preispituje.

Evidentno je da je snimanje na stvarnim setovima (odnosno, upotreba stvarnih situacija na ulicama gradova Italije i eksterijerima pejzaža), jedna od osnovnih odlika i karakternih osobina neorealizma kada je reč o modalitetu pravljenja filma. Međutim, kod Roselinija je,

---

<sup>199</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 70.

<sup>200</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999. "Paisa was no fantasy. Specially the Naples scene. Places were real, didn't look like no sets."

može se reći, sve začeto<sup>201</sup>. Sa filmom *Rim, otvoreni grad*, prvi je počeo snimanje na ovakvim lokacijama i ovaj metod je postao krucijalan ne samo u njegovom radu nego i u radu ostalih neorealističkih autora: "Po ulicama punim savezničkih bornih kola, koja su prolazila na metar iza scene i sveta koji se glasno dovikivao sa prozora i pevao, u mnoštvu ljudi koji su se muvali oko nas, pokušavajući da nam nešto prodaju ili ukradu, Rosellini je tražio, ganjao svoj film. U tom užarenom paklenom krugu, uzavrelom lazaretu kakav je bio Napulj, a potom u Firenci i Rimu i u beskrajnim baruštinama Poa, borio se sa svim mogućim problemima, sa dozvolama koje su ukidane u poslednjem trenutku, sa promenama programa, sa misterioznim nestajanjem para, i smenjivanjem producenata koji su na volšeban način iskrsavali sve gramziviji, infantilniji, lažljiviji, sve veći probisveti."<sup>202</sup>

Rosellini ide i korak dalje u ispitivanju granica između realizma i realnosti kada upotrebljava dokumentarne snimke kao sastavne delove filma. On ih inkorporira u fiktivni kontekst, naročito na početku samih epizoda. Kontrast između dokumentarnih i snimljenih delova, do kojeg dolazi ovom prilikom, nije toliko upadljiv kao u američkim ratnim filmovima tog vremena. Štaviše, nekada je jedva primetan. Dokumentarni zapisi se prezentuju kao takvi, odnosno predstavljaju sami sebe u prošlom vremenu: praćeni su mapom i naracijom. Zenit ovakvog pripovedanja postiže se na kraju filma, kada narator govori: "Ovo se dogodilo zime 1944. godine. Nekoliko nedelja kasnije, proleće je stiglo u Italiju i rat u Evropi je proglašen završenim".

Film se transformiše iz priče u priču i u svojoj perspektivi otelotvoruje neorealizam kao umetnički pravac. Karakteri, zapleti i lokacije konstantno su menjani (nekad i vrlo drastično), što je procedura koja je postala uskoro standardna neorealistička praksa. Rosellini dalje realizuje ideju začetu filmom *Rim, otvoreni grad* i višestrukim elementima, podvlačeći ih u harmoniji vizuelnih predstava gradi celokupno delo. Svestranost detalja čini ove elemente krucijalnim (i dokazuje njihovo životno poreklo: američki vojnik koji je italijanskog porekla, čiji su roditelji emigrirali sa Sicilije u Sjedinjene Američke Države; dete koje krade cipele američkom vojniku; italijanski manastir iz petnaestog veka u kojem američki vojnici nalaze smeštaj; borbe na ulicama Firence; rit u kojem su partizani zarobljeni i večera od jegulja i palente koju im spremaju domaćini, itd.).

Roselinijev film je najbolji primer kako snaga vizuelnog umetničkog dela može da utiče na interakciju života i čovekovog duha, uma. Opet, pokazuje se kao pravilo da je jednostavnost i

---

<sup>201</sup> Federiko Felini, *Napraviti film*, Institut za film, edicija Sećanja, Beograd, 1991, str. 39.

"Više sam u svom elementu u filmovima koji se snimaju u eksterijeru, na otvorenom. Rosellini je zaista prvi to započeo. Iskustvo sa Roselinijem, put koji smo prešli snimajući *Paisa*, za mene je značio otkriće Italije."

<sup>202</sup> Ibid, str. 39.

autentičnost života najbolji modus za postavljanje umetnosti na "vrednovano" mesto. Filmovi Roselinija (a i drugih neorealističkih reditelja) jesu odgovor na određeno, teško i mučno razdoblje u istoriji Italije. Otud poreklo svih priča, životnih situacija, tragičnih "nonsens" završetaka, upućivanje na smisao života i uzvišenost pojedinih žrtava. Ove storije imaju višestruku funkciju: da predoče sadržaje publici, istine koje su interpretirane filmskim medijem, ali i da svetu saopšte sve strahote kroz koje je italijanski narod prošao. *Paiza* je samo ilustracija, deo celine neorealističkog pokreta, koja se uklapa u celokupnu slagalicu ovog pravca. Ona, kao i ostali filmovi, razdvaja dokumentarni od filmskog (fikcije) pristupa na filigranski izveden način i time još više približava utisak pripovedane teme gledaocu, vršeći tako neizmerno snažan impakt na njegov duh. Martin Skorseze navodi da su ovi filmovi (a Roselini je prvi primer među njima) "uzdignuti na nivo molitve<sup>203</sup>", što je najbolji mogući opis svrhe i cilja ovih direktnih predstava života, sveden na jednostavnu formu i pojašnjenje njihove istinite teksture. Ova opaska je bitna, zato što je opasno naglasiti samo tehnički aspekt nastanka neorealističkih filmova (prirodno osvetljenje, realni setovi i ambijenti, nedostatak filmskog metrijala, upotreba naturščika). Roselini nije pokušavao samo da stvori film, iz tada ponuđenih izvora. Uopšte, neorealizam nije pokret koji je uslovljen svojom formom samo zbog tehnički ograničenih sredstava i date situacije. Bitnija, od svega, bila je suština pripovedanih storija i ideja koja se njima prenosila. Morao je, jednostavno, biti stvoren "ventil" za eksploziju osećanja, patosa, uzvišenog herojstva kroz koje su narod Italije i sama zemlja prošli. Roselinijevi filmovi upravo su omaž tom osećanju i vizuelno definisana potreba koja je bila koncentrisana u tom periodu. "Neorealistički reditelji nisu samo hteli da stvaraju ove filmove. Oni su *moral* da ih snimaju. Posle svega, neorealizam je nastao iz moralne i duhovne potrebe.<sup>204</sup>"

Svi ovi razlozi evidentni su u filmu *Paiza*, uz poseban osvrt na specifičnost građe samog filma. Ritam koji diktira tempo pripovedanih etida, ne pretpostavlja tradicionalan sled između samih događaja i naracije. Ipak, u ovako koncipiranom filmu, Roselini nameće ideju i kontinuitet istorijskih događaja bez logičkog ritma i dominantno hronološki povezanih priča (nema glavnih likova očiglednog elementa koji povezuje sve priče – osim istorije samih događaja).

---

<sup>203</sup> Ibid.

"All together, these movies were mounted to a prayer [...]"

<sup>204</sup> Ibid.

"The neorealist directors didn't just want to make these films. They *had* to make these pictures. Beyond everything else, neorealism came to exist out of a moral, and a spiritual necessity."

"On pokazuje da se činjenice događaju i da slede jedna za drugom bez ikakvog reda, bez ikakve metafizičke norme koja bi trebalo da se u njima nalazi.<sup>205</sup>"

Rosellini ide korak dalje (u odnosu na *Rim, otvoreni grad*) u filmu *Paiza*, naglašavajući strahote i ne zaobilazeći istinu dokumentarno iniciranih situacija. Čini se da je drama i tragedija predočena u prvom filmu, postala odstupnica za sledeći u kojem se nivo tragičnog uzdiže na novi nivo. Gradacija se ne završava tu, nego u poslednjem filmu trilogije, *Nemačka, godine nulte*, gde je nezamisliv kraj (samoubistvo dečaka nakon ubistva sopstvenog oca) vrhunac tragičnog u ovoj filmskoj celini.

U filmu *Paiza*, ovakva drama rezultirala je čistom i čvrstom umetničkom formom koja predstavlja stvarnost isprepletanu sa umetnošću, proniknutu u suštinu same stvari prenoseći time ideju na najčistiji i najdirektniji mogući način. Ovakav način pripovedanja, bez naglašenih metafora i igre simbolikom, održava pažnju gledalaca, upućuje na bit i suštinu, budi najiskreniju emociju i intrigira um. Majstorstvo autora, putem ritma šest podeljenih celina, predočava nam sagledavanje sveukupne ideje iz njegovog ugla i otkriva vizuru samog reditelja na takav način koji navodi na određenu dozu prisnosti između autora i posmatrača – gledalaca. Dakle, direktno obraćanje nama, publici i neopaženo i nenametljivo ukazivanje na suštinu samog filma, kroz izražavanje sopstvenog humanističkog pogleda na realizam u epizodama koje ga naglašavaju, kao što naglašavaju i sam nesklad i životnih situacija. Tragajući za filmskom interpretacijom koja prikazuje latentnu humanost, Rosellini dolazi do "formule" kojom nama, "sekundarnim akterima", predočava sopstvenu viziju osnovne suštine filma. Ovu misao je, indirektno, definisao i Felini nakon rada na filmu *Paiza*: "Rosellini me je naučio poniznosti života [...] Gledajući na stvari s ljubavlju i prisnošću koji se ustanovljuju iz jednog momenta u drugi između osobe i mene samog, između objekta i mene samog, razumeo sam da film može da ispuni moj život, pomažući mi da nađem smisao postojanja."<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 195.

<sup>206</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 75.

"Rossellini taught me humility in living [...] By looking at things with love and communion that are established from one moment to another between a person and myself, between an object and myself, I understood that the cinema could fill my life, helping me find a meaning in existence."

### 2.3. Nemačka, godine nulte, 1948.

Režija: Roberto Rosellini

Scenario: Roberto Rosellini, Serđo Amidei, Karlo Liciani

Poslednji deo Roselinijeve ratne trilogije snimljen je leta 1947. godine, delom u razorenom Berlinu i delom u filmskim studijima Rima. Kao takav, ovaj film daje završetak celini svojom nenadano (a, opet, po tradiciji prethodna dva filma) tragičnom temom: samoubistvom nemačkog dečaka nakon ubistva sopstvenog oca, iz naivnog ubeđenja o činjenju milosrdnog dela. Priča, višestruko ideološki obojena koja se može tumačiti na nekoliko nivoa, tumačena je i kao ocena stanja nemačkog naroda nakon kraja Drugog svetskog rata, kritike tragičnosti života i postupaka grupe, ali i pojedinaca, kritika pogrešnih ideoloških stavova, pitanje morala i životnog smisla.

Film je, najjednostavnije rečeno, sve to. Iznad svega, njegova suština jeste u tome da on intenzivno utiče na svest i misao posmatrača (gledaoca) i navodi pojedinca na sopstveno razmišljanje unutar ličnih, izazvanih emocija. Maestralno organizovano, snimljeno, komponovano, montirano, delo je otelotvorenje Roselinijeve kreativnog i ličnog duha i nemoguće je posmatrati ga i analizirati samo iz narativnog aspekta. Stoga je analiza ovog filma (u sklopu celine sa prethodna snimljena dva: *Rim, otvoreni grad* i *Paiza*) nemoguća kao analiza dela u kojem se prepričava sadržaj i time obrazlaže njegova svrha. Kratak navod teme<sup>207</sup> već je, sam po sebi, dovoljno eksplicitan i upućuje na težinu ovog dela i svaki gledalac, nakon pogledanog filma, oseća potrebu da se duboko zamisli nad utiskom koji on uzrokuje.

U filmu *Nemačka, godine nulte*, Rosellini internacionalizuje temu začetu (obrađenu) u prethodna dva filma i pomera je iz Italije u Nemačku, zemlju doskorašnjeg neprijateljstva i sa kulminacijom tragičnog pripovedanja daje, čini se, jedini moguć kraj ovakvoj trilogiji. Njegova očigledna potreba da dokumentuje realnost, nadovezuje se pitanjem o moralnosti Nemačke (naroda i vlasti) i njihovom učešću u upravo završenom ratu. Poslednji deo dramatične serije okarakterisan je, između ostalog, i odsustvom nade koja je zastupljena u prethodna dva filma, simboličnim predstavljanjem kroz likove sveštenika i monaha. Lični razlozi mogući su za ovakav potpuno mračan stav<sup>208</sup>, mada se svetla ohrabrenja i ljudske nade vraćaju u Roselinijevim narednim filmovima<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Samoubistvo dečaka nakon ubistva oca iz milosrđa (ili neznanja).

<sup>208</sup> Roselinijev sin, Marko Romano umro je 1946. godine.

<sup>209</sup> *Stromboli*, 1950; *Francesco, giullare di dio*, 1950; *Viaggio in Italia*, 1954.

Bitno odstupanje u odnosu na prethodna dva filma, jeste pomenuto premeštanje lokacije sadržaja. Roselini je od francuskih vlasti dobio odobrenje za snimanje (snimao je u delu grada koji je bio pod francuskim patronatom) i odmah nakon toga je, bez unapred zamišljene ideje o temi filma, krenuo u Berlin. Ovaj podatak dovoljno govori o tome koliko je impuls ideje, koju je Roselini kao autor imao, bio snažan i autoritativan, kao i o neodoljivoj potrebi da suštinu dela, iz koje kasnije proizilazi i njegova forma, nalazi u realnosti i realnom, dokumentarnom, životnom okruženju<sup>210</sup>.

Tokom kratkog boravka u Berlinu i susreta sa Licanijem, scenario i ideja dela formirala se u grubim, ali jasno naznačenim crtama. Jasna tema o dečaku kao protagonisti, dobila je svoju krajnju formu<sup>211</sup> tokom rada na ulicama grada i rezultirala je delom koje je, po svojoj formi dokumentarnog porekla, nenarativnog karaktera, ali ekspresivnog autorskog doprinosa.

Sam početak filma inicira pažnju predočavanjem razorenog Berlina i budi svest o situaciji u kojoj se Nemačka (nemački narod) nalazi nakon završetka Drugog svetskog rata. Danas posmatrano, ova emocija ima filter vremenske distance koji evocira znanje iz svetske istorije, ali treba imati na umu činjenicu da je Roselini film snimao u aktuelnom vremenu, odmah nakon završetka ovog istorijskog sukoba. Ova činjenica daje novu dimenziju sagledavanju

---

<sup>210</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 76.

*Dix ans de cinéma*, Chaiers du cinéma, 1955.

"Grad je bio napušten, činilo se da se sivilo neba preliva na ulice i sa čovečije visine ste mogli da gledate preko krovova; da bi mogli da pronađu ulice ispod ruševina, one su očišćene i skupljene na gomile; u pukotinama asfalta trava je već počela da raste. Tišina je vladala, i svaki zvuk ju je, kao njen kontrapunkt, naglašavao još više; gorko slatki zadah truljenja organskih materijala načinio je zid kroz koji ste morali da prođete; vi ste lebdeli iznad Berlina. Otišao sam jednom širokom avenijom; na horizontu je bio postavljen znak života, veliki žuti znak. Polako sam prilazio ovom ogromnom znaku koji je bio postavljen na kamenu kocku naspram radnje [...] i pročitao sam: "Izraelska prodavnica". Prvi Jevreji su se vratili u Nemačku i to je bio pravi simbol kraja nacizma."

(The city was deserted, the gray of the sky seemed to run in the streets and, from the height of a man, you could look out over all the roofs; in order to find the streets under the ruins, they had cleared away and piled up the debris; in the cracks of the asphalt, grass had started to grow. Silence reigned, and each noise, in counterpoint to it, underlined it even more; the bitter – sweet odor of rotting organic material constituted a solid wall through single sign of life, a large yellow sign. Slowly I got closer to this immense sign placed on a stone cube in front of a store [...] and I read "Bazaar Israel". The first Jews had returned to Germany, and that was really the symbol of the end of Nazism.)

<sup>211</sup> *Ibid*, str 76.

Licani o radu na scenariju: "Konačno, imali smo oko petnaest strana u rukama koje su, ipak, bile precizne strane. Svaka stranica je sadržavala jednu sekvencu, i svaka sekvenca je bila izuzetno jasna. Na primer: "Konj pada, ljudi se grupišu oko mrtvog konja, rasparčavaju ga, svako uzima deo mesa, dete vidi ovu scenu, prolazi pored i odlazi." Dakle, ova značajna scena je bila zapravo napisana u tri rečenice, ali su to bile izuzetno precizne rečenice. Roselini je imao mogućnost da koncentriše i sintetiše priču u samo nekoliko rečenica i sa veoma jasnim scenama."

(Finally, we ended up with about fifteen pages in hand which, however, were fifteen very precise pages. Each sheet contained one sequence, and each sequence was extremely clear. For example: "A horse falls, people gather around the dead horse, quarter it, each one takes a piece of meat, the child sees the scene, passes by and goes away." So, this great scene was actually written in three lines, but they were very precise lines. Rossellini had this ability to concentrate and to synthesize his story in a few lines and in very clear scenes)

njegovog stava i namere da prave životne priče smesti u aspekt tadašnje epohe i situacije u kojoj se Nemačka i njen narod nalazi nakon kraja rata: opšta sramota i neverica, otkriće skrivane istine, nemaština, razorenost i glad, sveukupni očaj. Na ovoj osnovi, Roselini gradi i dalje razrađuje sva pitanja koja postavlja filmom: zakoni ideologija i morala i njihovo kršenje, sukobljavanje surovosti raznoraznih situacija (kojih ima na pretek u razorenoj Nemačkoj) sa nevinošću dečaka, itd. Na sve ovo, autor upotrebljava uzročno-posledični odnos filmskim jezikom, tako da u isto vreme i postavlja pitanja i daje odgovore na njih.

Filmski modus kojim se Roselini koristi, može se okarakterisati kao ekspresionistički (iako ekspresionizam podrazumeva stilizaciju svetla, glume, narativnog sadržaja i ostalih elemenata kojima se gradira filmski izraz, nasuprot tradicionalnom realističkom jeziku). Stoga nije pogrešno reći da je u slučaju filma *Nemačka, godine nulte*, Roselini ubacio ekspresivno simboličke elemente u srž neorealističkog filma, koji otelotvoruje realni i dokumentarni stav unutar filmske umetnosti. Simboličkih elemenata ima zaista dosta u filmu koji su, doduše, toliko povezani sa istinom situacije i okruženja u kojem je Roselini snimao, da je dokumentarno u isto vreme i simbolično. Autor je svojim analitičkim smislom istakao i uobličio istinu koju je zatekao na mestu snimanja i od nje stvorio simbolički obojen izraz sa funkcijom prenosioca ideje filma (primera radi: duge šetnje dečaka po razorenim ulicama; puštanje audio-snimka Hitlerovog govora koji odjekuje kroz prazne prostore i avetinjske eksterijere). Pored "zatečenih" ekspresivnih elemenata (sa simboličkom funkcijom), Roselini (za razliku od prethodna dva dela trilogije) pridodaje težini opštog utiska i izborom muzike<sup>212</sup>, koja i te kako upadljivo naglašava bitna mesta filma, kao i grubom montažom koja (ponekad naglašenom dezorijentacijom) dublje naglašava ekspresionistički efekat. Ovakvim mehanizmima, Roselini vodi do klimaksa i do kulminacije autorske ideje filma<sup>213</sup>: tematskog i emotivnog, uobličenog finalnom scenom u kojoj dečak Edmund izvršava samoubistvo nakon

---

<sup>212</sup> Muziku za *Nemačka, godine nulte* komponovao je Roselinijev brat, Renco Roselini.

<sup>213</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966, str. 85.

Roberto Roselini: "Svaki film koji snimim interesuje me zbog pojedine scene, možda zbog finala kojeg već imam na umu. U svakom filmu vidim, s jedne strane, narativne epizode – kao što je prvi deo filma *Nemčka, godine nulte* [...] a s druge *događaj*. Moja jedina briga je da dostignem taj događaj. U drugim narativnim epizodama osećam da oklevam, da se otuđujem, da sam odsutan. Ne poričem da je ovo moja slabost, ali moram da priznam da me scene koje nisu od ključnog značaja umaraju i da me čine prilično nemoćnim. Osećam se sigurnim samo u odlučujućem trenutku. *Nemačka, godine nulte*, da budem iskren, začeta je isključivo zbog scene u kojoj dečak besciljno luta ruševinama. Sve što prethodi ovome, za mene nije bilo od interesa."

(Every film I make interests me for a particular scene, perhaps for a finale I already have in mind. In every film I see on the one hand the narrative episodes – such as the first part of *Germania, anno zero* [...] and on the other the *event*. My sole concern is to reach that event. In the other narrative episodes I feel myself hesitating, alienated, absent. I don't deny that this is a weakness on my part, but I must confess that scenes which are not of key importance weary me, and make me feel quite helpless. I only feel sure of myself at the decisive moment. *Germania, anno zero*, to tell the truth, was conceived specifically for the scene with the child wandering on his own through the ruins. The whole of the preceding part held no interest at all for me.)

dugog i samotnog lutanja kroz ruševine grada. Ključna, završna scena filma puna je energetskog naboja i snage ispričane vizuelnim elementima, koji su naglašeni autorovom težnjom da u ovoj sceni sastavi svu emotivnu težinu i sva moralna pitanja i stavove filma, a i njega samog. Ona je intenzivna u tolikoj meri da je jasno koliko je majstorska upotreba nenarativnog dovela do sinteze autorske ideje i dokumenta kao njenog izvorišta i realizovala ovakvim krajem jedinstvenu filmsku celinu sa jasno naglašenom idejom i, ujedno, odgovorenim pitanjem koje je sam Rosellini postavio na početku filma: "Finale *Nemačka, godine nulte* čini se jasnim: to je istinski zrak nade [...] Gest deteta koje se ubija jeste gest napuštenosti, gest iscrpljenja kojim on iza sebe ostavlja sav užas u kojem je živio i verovao zbog toga što je delao upravo na osnovu precizno određenih moralnih stavova. On oseća prazninu svega toga [...]; on "napušta" samog sebe ulazeći u veliki san smrti, i iz toga se rađa novo viđenje življenja i sagledavanja života, akcentat nade i vere u budućnost i čoveka (ljudskost?). Na čudan način igra školice neko vreme u poslednjem pokušaju da povрати izgubljeno detinjstvo."<sup>214</sup>

Može se zaključiti da je *Nemačka, godine nulte* portret socijalne dezintegracije, ali je, u isto vreme, poziv na moralno razmatranje, kao i poziv na razmišljanje o tragičnosti nepovratno izgubljene dečje nevinosti i detinjstva. Humanost je decentralizovana i kroz sva tri filma, Rosellini ispituje ovu temu iz različitih (suprotnih) uglova učesnika rata. Njegove namere jasno su definisane i eksplicitno ilustrovane i predočene na najlepši, filigranski obrađen jezik filmske umetnosti. Pored toga, potrebno je naglasiti suštinu uspeha i vrednosti ovog filma, koji se nalazi u unutrašnjoj emociji i kvalitetu. Visok nivo ekspresivne obrade filmskog materijala stapa se sa moralnim stanovištem i Rosellini postiže ekspresivnu snagu filmskog izraza na jedan krajnje jednostavan način, ističući suštinu životne istine. Nijedan njegov film ne ostavlja gledaoca ravnodušnim, i to iskreno osećanje koje njegovi (a i ostali filmovi neorealizma) izazivaju, jeste merodavni pokazatelj kvaliteta nekog umetničkog dela.

---

<sup>214</sup> Ibid, str. 86.

(The finale of *Germania, anno zero* seemed clear: it was a true light of hope [...] And a gesture of the child in killing himself is a gesture of abandonment, a gesture of exhaustion with which he puts behind him all the horror he has lived and believed because he acted exactly according to a precise set of morals. He feels the vanity of [...] and he abandons himself to the great sleep of death, and from there is born a new way of living and of seeing, the accent of hope and faith in the future and in men. He awkwardly plays hopscotch for a few moments in a last attempt to regress to a vanished childhood.)



### **3. Lukino Viskonti (Conte Don Luchino Visconti Di Morone): Opsesija (Obsessione), 1943; Zemlja drhti (La terra trema), 1948.**

Viskonti je reditelj koji se u istorijama filmske umetnosti često imenuje kao autor prvog filma neorealističkog pokreta (film *Opsesija*). Njegovo dugogodišnje aktivno prisustvo u ovoj umetnosti (preko trideset godina stvaralačkog rada), rezultiralo je brojnim filmovima, od kojih je svaki neminovno imao njegov nesvakidašnji lični pristup i karakter. Kao specifičnog i nepopustljivog reditelja, za začetak neorealističkog pokreta ne vezuje ga samo godina nastanka prvog, hronološki posmatranog, filma, nego i "opsesija *Opsesijom*", tačnije načinom i pristupom režiranja i sprovođenja svojih ideja u vizuelnu formu umetnosti filma.

Radi analize italijanskog neorealizma, najuputnije je napraviti osvrt na Viskontijeve prve filmove, u kojima se formira kako njegova kreativna rediteljska ličnost, tako i neorealistički film uopšte. Filmovi *Opsesija* (1943) i *Zemlja drhti* (1948) najkonkretniji su primeri koji poseduju potrebne činioce za analizu ovog tipa. *Opsesija*, s jedne strane, kao prethodnik neorealizma, inicijator njegovog "programa", rukopisa i ideje i *Zemlja drhti*, s druge, kao najčistiji primer zrelog neorealističkog izraza, u svoj snazi i zenitu lepote ove umetničke ideje.

#### **3.1. Opsesija, 1943.**

Režija: Lukino Viskonti

Scenario: Lukino Viskonti, Mario Alikata (prema romanu Džejmisa Kejna *Poštar uvek zvoni dva puta*)

Po mnogim mišljenjima i hronološkim tumačenjima, film *Opsesija* Lukina Viskontija, prvi je film neorealističkog pokreta. Ipak, ispravnije je posmatrati ovo delo kao prethodnicu ili najavu neorealizma, zbog njegovih stilizovanih elemenata koji su kasnije (u narednim Viskontijevim delima) evoluirali u "čist neorealizam".

*Opsesija* se može posmatrati i kao logičan sled dotadašnjeg razvoja ličnog karaktera ovog reditelja izuzetnog obrazovanja, koji je i po svojoj kontraverznoj biografiji bio predodređen da stvara specifična dela. Aristokrata marksističkih shvatanja širokog obrazovanja, vrstan poznavalac pozorišta (naročito opere) i poznanik francuskih (a i drugih stranih<sup>215</sup>) reditelja,

---

<sup>215</sup> Viskonti je pre boravka u Francuskoj bio u Sjedinjenim Američkim Državama, kratko radeći u Holivudu. Kasnije se pozivao na ovaj period svog života na kao "ne baš uspešan".

sasvim prirodno je realizovao *Opsesiju* koja se danas može posmatrati kao rezultat njegovog poznanstva sa Renoarom<sup>216</sup>, njegovog doživljaja kulture, ili čak njegovih socijalnih i društvenih shvatanja. Više od toga, svoje početke vezane za kinematografiju, Viskonti otvoreno pripisuje Renoaru: "Renoarov uticaj na mene je bio više ljudski, nego filmski. Biti sa Renoarom, slušati ga, to mi je otvorilo um."<sup>217</sup> Aristokratski čvrst stav i karakter netrpeljiv prema kompromisima, sublimirao je životne postulate u njegovim filmovima u kojima su "umetnost, politika i istorija išle ruku pod ruku."<sup>218</sup> Kao i njegov uzor, Viskonti ima sklonost ka upotrebi literarnog dela kao polazne tačke u svom radu i ka njegovoj adaptaciji spram sopstvenih ekspresivnih potreba i sociopolitičkih stavova.

*Opsesija* je prvi primer ovakvog pristupa stvaranju filmskog dela i u očiglednoj je vezi sa ličnim afinitetima samog Viskontija koji se i sam bavio pisanjem literarnih dela u tom periodu, kao i sa naklonošću koju oseća prema Verginoj literaturi i verizmu uopšte. Da bi se istakla specifičnost filma *Opsesija* i razjasnila činjenica da se ovaj film često u literaturi tumači kao začetnik neorealizma, njegovu analizu treba započeti u okviru hronološke kategorije.

Film je snimljen i realizovan iste godine kada i De Sikin *Deca nas gledaju* (1943) i u poređenju s njim (koji za centralnu temu ima svetost institucije porodice i koji se zasniva na konvencionalnom moralu), kao i sa manjom filmske lingvistike koja je tada bila dominantna u Italiji (filmovi "belih telefona"), on jasno predstavlja odstupnicu od uobičajenog tumačenja i interpretiranja filmske priče. Oba filma nastaju u doba nacionalne krize, koja nastaje kulminiranjem istorijskih dešavanja koje vode ka padu fašističkog režima. Može se reći da Viskontijeva pojava nije slučajnost, ako se *Opsesija* dovede u vezu sa raznim (ekonomskim, istorijskim, socijalnim) činiocima tog perioda. Iako je ovaj film bio Viskontijev filmski debi, u njemu se jasno nagoveštava originalnost autora kroz filmske mehanizme sa posebnim, ličnim stavom: sklonost detaljima, majstorsko rukovođenje kamerom i osećaj za

---

<sup>216</sup> Henry Bacon, *Visconti: explorations of beauty and decay*, Cambridge university press, 1998. str. 9.

Godine 1936. Viskonti je, posredstvom Koko Šanel (Coco Chanel) u Parizu, upoznao Renoara. Tokom poznanstva s njim, radio je kao asistent na dva njegova filma (*The lower depths*; *Une partie de campagne*), a Renoar mu je poklonio knjigu Džejmsa Kejna "Poštar uvek zvuči dva puta" po kojoj je kasnije nastao scenario za film *Opsesija*.

Postoje izvori koji tvrde da je Viskonti upoznao Renoara još 1934. godine, prilikom snimanja filma *Toni*, ali je u tom slučaju, verovatno, bio samo posmatrač. Svoje prvo profesionalno iskustvo stekao je radeći kao treći asistent na *Une partie de campagne* 1936. godine i zadatak mu je bio da dizajnira i nadgleda pravljenje kostima, što je radio sa entuzijazmom i smislom za detalj koji će ostati njegov "trade mark" u svim narednim filmovima. Najviše je uživao posmatrajući Renoara kako radi i usmerava glumce. Sa Renoarom je saradivao i 1940. godine u Rimu na zajedničkom projektu *La Tosca*, ali je saradnja prekinuta zbog zaoštavanja političke situacije početkom Drugog svetskog rata.

<sup>217</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999.

"Renoir's influence was more human than cinematic. To be with Renoir, to listen to him, opened my mind."

<sup>218</sup> Ibid.

komponovanje celine i usaglašavanje svih komponenti filma u jedinstvenu formu, inkorporiranjem emocije u radnju filma i obrnuto.

Polazna tačka je bio već pomenuti roman (preveden sa engleskog na francuski jezik), koji je Viskonti dobio na poklon od Renoara nekoliko godina ranije. Možda se trag inicijative da se pisano delo transformiše u film može pratiti od Viskontijevih ranih dana odrastanja i klasičnog obrazovanja. Ali, ne može se tvrditi da je po ovom tradicionalnom maniru Viskonti doneo odluku o "gnostički" nastrojenom (ako ne i maniristički obojenom) transformisanju knjige u film. Njegovu odluku ne čini samo ova inicijativa. Štaviše, ona je polazna tačka na kojoj je Viskonti bazirao preobražaj teksta u vizuelnu formu i pomoću koje je pronašao mehanizam za realizaciju i interpretaciju ličnih ideja i stavova. Originalnu priču je formirao spram potreba filmskog scenarija, sociološki je transformisao spram ličnih stavova i dodao originalni i nov pristup tadašnjoj filmskoj produkciji, smeštajući provokativnu priču u "svakodnevno" okruženje tadašnjeg prosečnog Italijana (niže) srednje klase, pridodajući joj time bogatstvo sadržaja koje se krije u kontrastu između aktera i same pozadine koja dublje ilustruje priču.

Visconti je, iako početnik, imao ambicija da angažuje tada vodeće zvede italijanskog filma (Masimo Ćiroti (Massimo Girotti), Klara Kalami (Clara Calami)<sup>219</sup>) koje su pristale da se odreknu ispoliranog manirizma tadašnjih scenarija i okrenu ka realizmu Viskontijeve obrade Kejnovog romana, koji je prilagodio sopstvenim potrebama. Sam je montirao film, upravo zbog specifičnosti koje nije mogao da predoči Mariju Serandreju i zbog predvizuelizacije koja je imala stil potpuno različit od dotadašnjih (zbog dužine trajanja kadrova, a i samog filma kao celine). Rezultat je delo koje traje više od uobičajenog vremena filmova tog perioda, različit od dotadašnjih stilizacija i uglednih enterijera, sređenih "nepostojećih" aktera i njihovih veštački definisanih i prepričanih međuljudskih odnosa. U *Opsesiji*, filmska forma prati sam život, obogaćuje sliku realnom pozadinom, italijanskom "provincijom", meštanima, pravim objektima. Sve to čini podlogu, još uvek stilizovanoj, glavnoj priči koja, ovako postavljena, dobija na autoritetu bogatstvom sadržaja koji se preuzimaju iz realnog života.

S obzirom na veličinu i kompleksnost Viskontija kao autora i ličnosti (*il Conte*) i nije realno očekivati da je film samo interpretacija (odnosno adaptacija) književnog dela. Lični stav je, naravno, pretočen i u ovo filmsko delo, tako da je, spram vremena u kojem je doživeo svoju premijeru, film naišao na turbulentan odjek. Zaplet Kejnovog romana nadograđen je na više

---

<sup>219</sup> Henry Bacon, *Visconti: explorations of beauty and decay*, Cambridge University Press, 1988; str. 15. Prema Kalami, Viskonti se tokom snimanja filma ponašao kao "srednjovekovni vitez sa bičem." Njegovo ponašanje ima veze sa aristokratskim odgojem koje je imao, karakterom, ali i sa činjenicom da je veći deo filma sam finansirao i producirao.

nivoa: priča dvoje zaljubljenih koji planiraju ubistvo Kalamijevog supruga, kao jedine prepreke na putu do zajedničke sreće i materijalne dobiti, italijanizovana je, materijalizacija i duhovnost italijanskog stanovništva niže građanske klase pozicionirani su kao nosioci tematskog miljea, unet je nacionalni sentiment koji se nadovezuje na dramaturgiju osnovnog zapleta i, pre svega, dat je autorski pečat, obojen socijalnim realizmom koji je i najprimarnija komponenta filma. Suptilno komponovani elementi stranih uticaja (Renoar, film noir) i novog realizma, čini celinu koja istinitim i iskrenim stavom aktere filma čini "bliskim" gledaocu, uprkos njihovom učešću u ubistvu, jednostavno zbog činjenice da je taj čin bio impulsivan i odluka dvoje zaljubljenih. Osim toga, njihovi likovi su u kontrapunktu amorfne mase ostalih ljudi koji ilustruju okruženje u kojem se nalaze (kafana u polururalnom italijanskom ambijentu i njena klijentela).

Viskonti je majstorskim dirigovanjem stvorio delo koje stapa organsku vezu između likova i njihove okoline u jedinstvenu celinu. Rezultat toga jeste filmska predstava italijanskog podneblja, njegovih žitelja, sa svim životnim istinama i svakodnevnim ritualnim običajima koji imaju ulogu mizanscena – kontrapunkta, spram kojeg je predstavljena glavna priča sa tragičnim krajem. Ove karakteristike filma decidno su ga odvojile od dotadašnje filmske produkcije u Italiji, tako da je, osim pozitivne kritike, film nailazio na nezadovoljstvo u svakom od gradova u kojem je prikazan<sup>220</sup>. Kriminalna drama filmske priče – nosioca ideje, doprinela je represivnom stavu pri realizaciji filma, ali je on, ipak, imao odjek "manifesta", zato što je oslikao konflikt između života običnih ljudi, dovedenih u situacije u kojima se ogledaju socijalne zabrane i tabui tadašnjeg doba. Mario Gromo je izjavio: "Lukino Viskonti je za razliku od njih (Roselini, De Sika) zreo režiser; nimalo površne kulture, izuzetno nezavisan i netrpeljiv prema bilo kakvim kompromisima. U stvari, već prvi njegov film bio je gotovo jedna pobuna."<sup>221</sup>

Dakle, Viskontijeva *Opsesija* u datom vremenu predstavlja otvoreni izazov na svim nivoima, usmeren ka kinematografiji tadašnje Italije. Usvojivši uticaje stranih autora i artikulišući ih

---

<sup>220</sup> Ibid, str. 15.

Fašisti su odbijali takvu interpretaciju i prikaz Italije koji se kosi sa optimizmom koji je propagirala fašistička vlada. Pored toga, bio je uočljiv kontrast sa dotadašnjim italijanskim filmom koji nije imao mnogo pozadinske akcije ili socijalne pozadine. Film je prvu projekciju imao na Kanskom festivalu 1943. godine, a u Rimu je prikazan tek 1945. godine. Nakon projekcije, filmski negativ je konfiskovan i odnet u Venecijanski studio, gde je premontiran u četrdesetominutnu verziju. Negativ je kasnije uništen, a naredne kopije su napravljene od duplikata negativa koje su, po samoj Viskontijevoj izjavi, nepotpune. Originalna verzija premijerno prikazana maja 1943. godine trajala je 140 minuta, dok sadašnja traje 135. Pored toga, film dugo nije bio prikazan u Sjedinjenim Američkim Državama, zbog toga što Viskonti nije na vreme mogao da otkupi autorska prava na Kejnov roman.

<sup>221</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 124.

sopstvenim karakterom i intelektom, Viskonti skreće od putanje tadašnjih definisanih standarda i ustoličenih šema filmske reprezentacije. Priča je primarna u odnosu na definisanje ljudskih situacija i zaplet manje determiniše njenu akciju u odnosu na filmove potvrđene unutar fašističke ere. Ilustrovanje životnim istinama (malim radnjama, eksterijerima, ljudima) Viskontiju služi da stvori nov izraz, direktniji od dotadašnjeg i da se ovim mehanizmima služi da bi uneo narativnost u život svojih likova i filma uopšte. U tome i jeste zrno začetka neorealizma, koje se pripisuje Viskontiju: *filmsko vizuelizovanje biheviorizma likova kroz mikroradnje i životne situacije (koje nisu u direktnoj vezi sa radnjom filma) na istorijskom, socijalnom, prostornom, psihološkom i egzistencijalnom nivou*. Ova ideja transformisana u filmski mod, postaje jedan od vodećih "manifesta" neorealizma i vodi dalje ka njegovom razvoju kroz filmove ostalih reditelja. Dakle, Viskonti je, ipak (uprkos donekle stilizovanoj formi *Opsesije*), bio prvi.

### **3.2. Zemlja drhti, 1948.**

Režija: Lukino Viskonti

Scenario: Lukino Viskonti, Antonio Pjetrandeli (Antonio Pietrangeli), prema romanu *Porodica Malavolja* Đovanija Verge (Giovanni Verga)

*Zemlja drhti* je film koji se, zaista, može nazvati "čistim neorealizmom". Snimljen je po adaptaciji romana Đovanija Verge *Porodica Malavolja (I Malavogila)* koji je, kao predstavnik verizma, bio izuzetno cenjen u neorealističkim krugovima. Čini se da je Viskonti više poštovao književno delo i manje odstupao od njegove strukture, nego kod prethodno adaptiranog Kejnovog romana u film, ali je isto tako nezaobilazna činjenica da je sadržaj Verginog dela već situiran u Italiji (tačnije na Siciliji) i da je stoga manja razlika između ova dva romana i njihovih filmskih pandana. Na samom početku filma, narator objašnjava gledaocu da je u filmu angažovano stanovništvo malog ribarskog sela Ačitreca (Acitrezza) na Siciliji, tako da je jasno predočen fakt da je film snimljen na životnom mestu koje realno odgovara činjenicama života. Mnogi ovaj film upoređuju sa sistemom realizacije operskog dela, znajući da je Viskonti bio njen vrstan poznavalac: "Viskonti je u filmu *Zemlja drhti* pružio nešto više: kombinovao je surovu dokumentarnost sa teatralnim dizajnom i dao mu je jasno određen tempo velike opere."<sup>222</sup> Moguće je opravdati poređenja ovog tipa sa upotrebom

---

<sup>222</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999.

i kombinovanjem kinematografskih elemenata sa teatralnom koreografijom, bogatom "scenografijom" i konstrukcijom istinitih događaja ili bar istorijski obojenih životnih istina. Ipak, čini se da se u filmu *Zemlja drhti*, nalazi nešto više od sublimacije Viskontijeve naklonosti ka književnosti, poznavanju opere i pozorišta i želje za snimanjem filma. Naime, svi elementi koji podsećaju na pozorište čine se upravo tako bogatim i "ekstravagantnim", zato što su, zapravo, realni: nema bogate scenografije koja opisuje sicilijansko ribarsko selo, nego su snimljeni realni eksterijeri, barke, žitelji, ribarske mreže i ulovljena riba. Ne postoji konstrukcija životnih elemenata: oni to jesu; predstavljeni su onakvim kakvim postoje i to je samo nastavak Viskontijeve ideje koju je započeo u filmu *Opsesija*. Mikroradnje, realni životni detalji, živi sicilijanski dijalekat, pesme koje se pevaju dok se soli ulovljena riba, način održavanja i čišćenja kuće, ljudi koji ne glume, nego emituju sami sebe na filmsku emulziju. Sam Viskonti je izjavio: "Dok film dozvoljava ulaženje u svakodnevnu stvarnost, pozorište "služi" tome da se izvesni tekstovi prikažu publici [...] Svi glumci filma izabrani su među stanovnicima mesta; ribari, devojke, najamni radnici, zidari, veletrgovci ribom. Oni ne znaju jezik različit od sicilijanskog na kome bi izražavali pobune, bolove i nade. Italijanski jezik nije na Siciliji jezik siromašnih."<sup>223</sup>

Viskonti je sa filmom *Zemlja drhti*, učinio korak dalje ka prenošenju sopstvenih ideja i stavova, kao i ka razvijanju neorealističkog (kao i ličnog) izraza. Danas se ovaj film naziva pričom o dekadenciji jedne sicilijanske ribarske porodice i klasikom neorealističkog filma. Istina jeste da je svoja marksistička shvatanja Viskonti preneo pričom koja je već bila uobličena u Verginom romanu. Smišljeno i svesno uspostavljanje veze između socijalnih tema koje su ga kao osobu interesovale i filma kao medija kojim te iste ideje može javno da proklamuje, jesu osnova iz koje je rođen film *Zemlja drhti*, koji govori o aktuelnim socijalnim problemima, ali i koji na neorealističan način (u maniru Roselinija, a prema Verginom romanu) ima tragičan kraj, koji samo naglašava surovu životnu priču ne samo pojedinaca kroz koje je ona ilustrovana nego i koja se transponuje na ceo društveni milje. "Tako shvaćeno sicilijanstvo predstavlja osnovno jezgro koje je Viskonti preneo u svoje delo, presađujući ga iz romana *Porodica Malavolja*."<sup>224</sup>

Uzevši u obzir sve navedeno, evidentna je pozicija koju *Zemlja drhti* zauzima u okviru italijanske, a i svetske kinematografije. Viskonti je ovim filmom nastavio lični put, ali je u

---

" Visconti gave the *Terra trema* something else: he combined their roar documentary reality with a very theatrical design and he gave it distinctly pace of a grand opera."

<sup>223</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 204, 247.

<sup>224</sup> Ibid, str. 206.

isto vreme, sumirajući prethodna iskustva i znanja, napravio vezu koja spaja neorealizam italijanske kinematografije u jedinstvenu celinu, povezujući je, u isto vreme, sa verizmom kao elementom koji se često navodi kao bitan u izgradnji neorealističkog stila. Štaviše, on je prevazišao direktni uticaj književnosti verizma i dao je ovom novom filmskom izrazu drugačiju dimenziju, učvrstivši snagu njegovog izraza. Viskonti ide dalje, prodire u istinitost samog života, vezujući ga za fikciju koja je u neminovnoj vezi sa filmom na nivou zakonitosti i autorske potrebe.

Sublimacija književnosti i filma pružila je Viskontiju mogućnost da iskaže svoje političke i ljudske stavove kroz sadržaj koji maestralno, višestrukim likovima i isprepletanim životnim storijama, govori o igri sudbine i surovij eksploataciji sicilijanske sirotinje od strane kapitalističkih posrednika. Načinom koji je bliži dokumentarizmu (u odnosu na film *Opsesija*), Viskonti je još više naglasio svoje socijalno obojene stavove. Skoro dokumentarni film, *Zemlja drhti* je pun života, kadrova koji prenose svu lepotu realnih situacija: sakupljanje ribarskih mreža, plovidba, noćni ribolov, grupne radnje soljenja ribe, zidanja kuće itd. Bez upotrebe veštačkog osvetljenja, stiče se utisak o kameri koja je "zalutala" u malo ribarsko selo i koja prati životne priče (pune obrta) nekoliko meštana, a najviše porodice Valastro, čiji je Ntoni i glavni akter filma.

Gledalac je privučen ovim neposrednim doživljajem i čini se da je magična privlačnost kojom diriguje Viskonti, faktor koji ne dozvoljava odstupanje od toka radnje filma. Svaka scena nudi novo neposredno iskustvo koje je autor spreman da podeli sa gledaocem. Postignuta je, u potpunosti, simbioza radnje i priče, atmosfere i duha lokaliteta sa pažnjom i umom gledaoca – posmatrača. Pored toga, kadrovi ne samo da su direktni, dokumentarno obojeni, puni originalnog iskustva nego su i prelepe kompozicione forme (scena koja prikazuje žene koje u suton iščekuju povratak svojih članova porodice sa prazne morske pučine; oskudne kamene ulice sicilijanskog sela; morski pejzaži sa neverovatnom konfiguracijom tla).

Kako je evidentno da je (i kasnije), kroz celu Viskontijevu karijeru, stil ipak dominirao nad sadržajem, rezultat je socijalno angažovana umetnost koja je u *Zemlja drhti* stvorila umetničko delo ogromnog energetskeg naboja, zahvaljujući maestralnoj sintezi dokumenta, života i umetničkog rukopisa ovog autora. Neorealizam u najboljoj formi, delo koje prenosi direktnu poruku, ne postavlja gledaoca u poziciju sekundarnog posmatrača, nego svojom energijom poziva na misaono i emotivno učešće transformacijom života u filmsko delo, sa nezaobilaznim autorskim pečatom. *Zemlja drhti* je delo koje je u bliskoj vezi sa skoro svim ostalim filmovima neorealizma (upotreba naturščika, snimanje na lokalitetima, upotreba prirodnog svetla) i svoju radnju i ideju fokusira na individualnim ljudskim pričama, detaljima,

svakodnevnim ritualima života. Viskonti se iz ove grupacije izdvaja po svojoj ličnosti i svom karakteru (čije je prisustvo evidentno u delu) koji se, od ostalih autora, izdvaja po primarno aristokratskom stavu i pristupu režiranju. Zbog svega ovoga, neorealistički opus obogaćen je još jednom karakternom crtom koja čini sastavni deo korpusa neorealizma kao umetničkog pravca.

**4. Vittorio De Sica, Čezare Cavatini: Čistači cipela (Csiucsià<sup>225</sup>), 1946. (počasni Oskar); Kradljivci bicikla (Ladri di biciclette), 1948. (počasni Oskar); Umberto D. 1952.**

Rediteljsko delo Vitorija de Sike (koje je od izuzetne važnosti za ovu analizu) neodvojivo je od imena njegovog dugogodišnjeg saradnika i scenariste Čezara Cavatinija. Ovaj partnerski odnos zaslužen je za realizaciju filmova koji su sinonimi neorealističkog pokreta: *Čistači cipela*, 1946; *Kradljivci bicikla*, 1948. i *Umberto D*, 1952. Takođe, zajednički film snimljen godinu dana pre poslednje navedenog, *Čudo u Milanu (Miracolo a Milano 1952.)*, hronološki spada u ovu grupaciju i nesumnjivo ima veze sa neorealizmom, ali je za potrebe determinisanja korena čistog neorealističkog izraza i njegovog daljeg uticaja (kao i odnosa sa fotografskom umetnošću), potrebno svesti izbor na filmove koji imaju karakteristike pogodne za potrebe ove analize. *Čudo u Milanu* jeste neuobičajen spoj "neorealizma i bajke"<sup>226</sup>, što za rezultat ima predivan, magijom obojen neorealistički film. U slučaju ovog filma, spoj (koji zvuči paradoksalno) poetskog i realnog (koji je u ostalim filmovima bio nesumnjivo harmoničan i naklonjen objektivnom) dao je više fantazijom obojen film sa neorealističkim elementima.

Stoga se analiza filmova De Sica – Cavatini svodi na izbor tri dela koja su u velikoj meri uticala na definisanje neorealizma kao umetničkog pravca i na afirmisanje italijanske kinematografije u svetu uopšte. Specifičnosti koje su uneli u partnerski odnos De Sica i Cavatini, inkorporirali su u umetnost koja je izuzetno uspešan spoj njihovih temperamenata i

---

<sup>225</sup> Italijanska reč *sciucsià* je iskvaren izgovor engl reči *shoe shine*, što takođe ilustruje epohu u kojoj je smeštena radnja filma.

<sup>226</sup> Tino Ballo, *The Foreign Film Renaissance in American Screens, 1946 – 1973*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2010. str. 54.

De Sica je opisao *Čudo u Milanu* kao: "a fable suspended half-way between whimsy and reality - a fable that is intended more for grown-ups than for children, but still nothing but a fable." dodajući tome: "I have taken a holiday from my usual style, but I think that the picture nevertheless expressed the artistic credo and the moral convictions from which I have never deviated – *Love thy neighbor as thyself.*"



naklonosti. Čini se da su njihove prethodne karijere<sup>227</sup> vodile odvojenim putevima do 1935. godine, kada započinje njihova dugogodišnja saradnja koja će ih trajno obeležiti i stvoriti neraskidivu vezu među njihovim autorskim karakterima. Obrt koji je usledio nakon početka njihovog zajedničkog rada, nakon par godina, doveo je do najznačajnijih filmova u istoriji italijanske, a i svetske kinematografije. *Čistači cipela*, *Kradljivci bicikla* i *Umberto D.* jesu filmovi koji na nežan, human, poetičan, a u isto vreme realan i činjenicama oživljen način, otelotvoruju autorsku toplu i iskrenu naklonost ka ljudskosti i patnji, prouzrokovanoj ravnodušnošću prema "malom čoveku".

#### **4.1. Čistači cipela, 1946.**

Režija: Vittorio de Sica

Scenario: Cesare Cavatini

Kao i ostali filmovi, i film *Čistači cipela* može se analizirati iz aspekta želje italijanskog filma posleratnog perioda da prikaže život i materijalizuje socijalnu funkciju umetnosti, putem vizuelnog dijaloga o aktuelnom vremenu. Međutim, nezaobilazno je uzeti kao primarno duh koji filmovi De Sica – Cavatini poseduju i prenose na gledaoca. Njihov neorealizam nema potrebu da puko dokumentuje (poput nastojanja koje možemo uočiti kod Roselinija i, donekle, kod Viskontija) događaje istorijskog i socijalnog karaktera i da predočava život Italijana kroz tragičnost pojedinca u okviru aktuelnih, globalno (čak) postavljenih situacija. Suština njihovih filmova jeste ljudska stvarnost interpretirana emocijom i transponovanje lične brige i naklonosti ka akterima (često su to dečji likovi koji još više izazivaju emotivnu reakciju posmatrača). Spram toga, može se samo zaključiti da ideologija nema primarnu ulogu u njihovom radu, nego da je sva pažnja usmerena na moralna stanovišta, ljudskost i preispitivanje istih.

Film *Čistači cipela* je prvi primer ovog stava, koji sadržajem – dva dečaka, prijatelja, nesrećnim sledom događaja dospevaju u zatvor za maloletnike gde, zbog spleta okolnosti, njihovo blisko prijateljstvo slabi – dovodi do tragičnog kraja: smrti jednog od dečaka, prouzrokovano aktom doskorašnjeg najboljeg prijatelja. Pored ove osnovne priče, De Sica i Cavatini maestralno komponuju njen višeslojni sadržaj detaljima (šišanje dečaka u zatvoru;

---

<sup>227</sup> Vittorio de Sica je počeo karijeru glumca i bio je izuzetno popularan u Italiji (najviše je radio sa Mariom Kamerinijem (Mario Camerini)), dok je Cesare Cavatini po osnovnom obrazovanju bio advokat, koji rad na filmskim scenarijima počinje 1934. godine.

odnos sa ostalom decom u ćeliji; iznuda izjava poigravanjem sa dečjim umom i iskrenošću) i sekundarnim pričama (projekcija filma u zatvoru; uplitanje dečaka u krađu za koju ne znaju stariji itd.). Ali detalj koji, možda i najviše, doprinosi isticanju "tuge" u prvi plan koju prati saosećajnost izazvana kod gledaoca, otkriven je na samom početku filma. Dečaci, najbolji prijatelji, čisteći cipele prolaznicima na ulici (iako žive u oskudici svojstvenoj za tadašnji period u italijanskom društvu), brižljivo sakupljaju novac za, njima, "viši cilj": *kupovinu konja*. Ova namera otkriva njihovu nevinost, dečju iskrenost i naivnost u najboljem svetlu i to filmskim sredstvom koje je toliko suptilno (odnosno nedirektno, nebanalno predočeno stereotipom druge vrste) da je poetika De Sike i Cavatinija ovde, možda, pronašla svoj najbolji izraz koji će biti negovan i u narednim filmovima neorealizma.

Film *Čistači cipela*, dakle, utiče ne samo na um nego i na emociju (dušu) gledaoca, kao i na intelekt, svest i racio koji biva poljuljan potresnom tragedijom dečje sudbine. Kada je realizovan, 1946. godine, film je izazvao reakcije u Ministarstvu pravde u Italiji, zbog latentne osude pravosudnog sistema. Blagie osude u sopstvenoj zemlji ilustruju tendenciju da italijanski neorealistički filmovi bivaju prvo prihvaćeni u inostranim, a ne u zemlji svog porekla<sup>228</sup>. U Italiji su i dalje su omiljeni filmovi bili oni koji su stizali na tržište iz Sjedinjenih Američkih Država, kao nova, dugo željena i očekivana pojava. Sam De Sika je bio pristalica snimanja u Italiji, iako je tokom karijere imao prilike da radi i u drugim zemljama. Po njegovom mišljenju, autor uvek treba da snima film u (i o) zemlji svog porekla. Neretko je tvrdio da su filmovi koje je snimio, pod uticajem producenata i stranih partnera nekvalitetni, kritikujući sopstveni rad.

U svakom slučaju, ovo je prvi film koji se vezuje za rad u okviru neorealizma i nagovestio je temu koju će De Sika – Cavatini istraživati i u narednim filmovima. U filmu *Čistači cipela*, težište priče je na konceptu dečje delinkvencije (deca-siročad) koja je, putem scenarija smeštena u socijalni okvir posleratne Italije. Na ovu osnovnu ideju, u maestralno postavljenim slojevima, nadovezuje se sadržaj koji tumači sukob između detinjstva i nevinosti koje ono sobom nosi, sa nepravednošću odraslog, iskvarenog sveta. Svaki pogrešan korak koji dečaci u svom neznanju realizuju, inicirali su odrasli (prodaja ćebadi starijoj gospođi koja potom biva pokradena; indirektno uplitanje u zločin starijeg brata jednog od dečaka; odavanje imena u zatvoru pod lažnom prinudom). Takođe, sekvenca suđenja i predstavljanje sistema pravde u tadašnjoj Italiji, donosi direktnu osudu oportunitizma starijih, koji se nameće dečjoj nesreći. De

---

<sup>228</sup> *Čistači cipela* je dobio specijalnu nagradu na dodeli Oskara 1947. godine.

Sika, dakle, dramatiizuje tragediju detinjstva i dečje nevinosti koja je korumpirana od strane odraslih.

Dalja kluminacija filma dovodi do smrti jednog od dečaka, koja je izazvana afektivnom reakcijom drugog. Međutim, i ovde De Sika ne optužuje dečje neznanje, nego društvene vrednosti i nesaosećajni sistem koji je postepeno doveo do tragedije. Stoga je zaključak jasan: društvo stoji kao odgovorno iza smrti dečaka Đuzepea (Giuseppe), kao i za uništenje njegovog prijateljstva sa Paskvalom (Pasquale), njihovog detinjstva i nevinosti. Poslednja scena filma po mnogo čemu se razlikuje od ostatka dela. Najupadljivija razlika uočljiva je zbog vizuelnog utiska, koja predstavlja promenu u odnosu na ostatak filma, budući da je ovo jedina scena koja je snimljena u studiju. De Sika je u intervjuu izjavio da je bio onemogućen stavom producenata koji nisu želeli da čekaju poboljšanje vremenskih uslova, radi snimanja u realnom eksterijeru.<sup>229</sup> Ipak, veštini rediteljskim postupcima (dugim kadrom, odabirom objektiva), De Sika prevazilazi ovaj jaz koji se nameće izmeštanjem realnog u izveštačeni ambijent studijskog seta i naglašava sopstvenu ideju postavljanjem dečaka na kolena, vraćajući se tako na sam početak filma u kojem su dečaci predstavljeni gledaocu, upravo kroz taj položaj tela: klečeći položaj čistača cipela. Ovim postupkom, pažnja gledaoca vraća se na neorealistički karakter filma i ujedno se naglašava osnovna misao samog reditelja. De Sika je (kao osoba koja ima iskustva u filmskoj praksi i kao glumac, reditelj i saradnik na scenariju) svestan upotrebe pravih, merodavnih filmskih postupaka i mehanizama, koji na pravi način realizuju priču i iznose autorsku ideju u prvi plan. Vizuelnim nagoveštajima, mikroradnjama, asocijacijama, detaljima, dužinom kadrova i montažom, on postiže suptilnu kombinaciju tragedije i patosa. Ova simbioza elemenata, na svaki drugi direktniji način, bila bi prenaplašena i odstupala bi od umetnosti filma. Dijalog koji ima bitnu funkciju u scenariju, ipak je sekundaran kod De Sike: "Slike su jedino važne."<sup>230</sup> Dakle, nema kvazifilmske umetnosti (preterane i nepotrebne naracije, naglašavanje očiglednog, prepričavanja). De Sika postavlja pitanja i odgovara na njih jednim suptilnim ličnim manirom (možemo je čak nazvati i tehnikom) i, u slučaju *Čistača cipela*, predočava temu kojoj je privržen: dečjoj nevinosti i izazivanju misaone i emotivne reakcije na njihovu nepravednu patnju<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> Howard Curle and Stephen Snyder, *Vitorio De Sika, Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, 2000, Canada, str. 40.

<sup>230</sup> Ibid, str. 30.

Odgovor na pitanje: Da li mislite da je dijalog manje važan od slika?

<sup>231</sup> Ibid.

Pitanje: "Zašto vas toliko privlači tema uništenja male dece u vašim filmovima?"

De Sika: "Zato što su deca prva koja pate u životu. Nevini uvek plate."  
(Because children are the first to suffer in life. Innocents always pay.)

Aspekt filma koji pripada samo De Siki i Cavatiniju, jeste ustoličenje teme filma na dečjim likovima i emociji koju oni nose (iako je dečjeg protagonistu moguće naći i kod Roselinija, on ipak ima drugačiju funkciju, posmatrano spram ostala dva filma njegove trilogije). Rediteljski pristup i umeće organizovanja i usmeravanja protagonista filma, takođe je izuzetno važno, imajući na umu ovu činjenicu. De Sikina ličnost strpljivog i koncentrisanog autora koji ovladava svim aspektima filmske režije, očigledna je i u ovom primeru. Specifičnim rediteljskim postupcima, on usmerava glumce (neprofesionalce, štaviše, decu neprofesionalne glumce) do uspešne realizacije autorske misli i želje. De Sika kaže: "Ja objašnjavam i objašnjavam i veoma sam ubedljiv. Čini se da imam specijalni dar da objasnim ono što želim glumcima. Ili im odglumim ulogu ili je objasnim, polako, strpljivo sa osmehom na licu i nekada sa besom."<sup>232</sup>

Dakle, saradnja De Sika – Cavatini doprinela je neorealističkom opusu sa brojem neverovatno lirično obojenih filmova koji, ipak, imaju realnu crtu u svojoj osnovi. I jedan i drugi su osetili duh novog filma u posleratnoj Italiji i doprineli su tome da se definiše, kroz filmsku umetnost, njegova socijalna funkcija. Ono što ih izdvaja iz grupe ostalih neorealističkih autora, jeste pomeranje primarne tačke pažnje sa tema koje su očigledne u tadašnjem italijanskom društvu i usmeravanje ka realnim sadržajima manjeg opšteg karaktera. I oni predočavaju temu vremena, ali kroz autorski filter izbora protagonista, scenarija i ideja. Njihove misli su usredsređene na aktuelne trenutke u društvu, ali ih transponuju u vizuelnu filmsku formu, kroz specifične teme dečjih aktera, "malih" ljudi (u svakom smislu ove reči), nepravde prema unesrećenim pojedincima, nemoći individue spram bezosećajne većine. Bogato upotpunjena i realizovana saradnja koja pruža nesvakidašnju umetničku celinu, započinje filmom *Čistači cipela* da bi se kasnije razvila kroz brojne zajedničke filmove.

De Sika je tvrdio, nepokolebljivo, da je film *Umberto D.* najbolji film koji je ikada snimio. Možda je potrebno uzeti njegov sud u obzir prilikom analize, komparacije i donošenja zaključaka koji su vezi sa ovim radom, jer je, u protivnom, izuzetno teško doneti sud ovog tipa, zbog vrhunskog kvaliteta i umetnosti ovih filmova. Svakako, sva tri filma koja imaju svoje mesto u ovoj analizi jesu, rame uz rame, najčistiji primeri neorealizma<sup>233</sup>, svaki poseduje sopstvenu vrednost i teško ih je diferencirati i oceniti po sistemu više ili manje

---

<sup>232</sup> Ibid.

Pitanje: "Kako režirate sa neprofesionalcima?"

De Sika: " I explain and explain, and I am very convincing. I seem to have a special gift for making myself understood by actors. Either I play the part or explain it, slowly, patiently, with a smile on my face and never any anger."

<sup>233</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999. (o filmovima *Čistači cipela*, *Kradljivci bicikla*): "Peak moment of neorealism:"

vrednosti. Zbog toga je, možda, uputnije ostati na tvrdnji da je saradnja ova dva autora doprinela bogatstvu filmske umetnosti na globalnom nivou, interpretacijom ljudskih priča smeštenih u posleratno doba Italije, sa specifičnom analizom ljudskog motiva koji pripada moralnoj, pre nego intelektualnoj komponenti, uz jedinstvenu karakternu crtu koja više nije ponovljena ni u jednom drugom filmu neorealizma.

## 4.2. Kradljivci bicikla, 1948.

Režija: Vittorio de Sica

Scenario: Vittorio de Sica, Cesare Cavatini

Film *Kradljivci bicikla* je, možda, najpoznatiji De Sikin film. U svakom slučaju, često je apostrofirani kao najbolji film ovog reditelja (što je sam De Sica negirao, pozivajući se na nedostatak kontrole usled pritiska producenata tokom realizacije filma). Isto tako, film je po mnogima odraz uticaja Čaplinovih filmova<sup>234</sup>, koji se ogleda u prenosu emocije i suptilnom razvoju same radnje (što je De Sica, opet, negirao u potpunosti<sup>235</sup>). Svakako, neosporna je činjenica da je ovaj film jedan od najboljih i najfinijih kinematografskih dela u istoriji ne samo italijanske nego i svetske kinematografije. Kada je objavljen, imao je solidan odziv publike<sup>236</sup> i dobio je brojne pohvale i nagrade. Izvršio je svoj uticaj na mnoge autore u istoriji filma, i kao inspiracija i polazna tačka za naredna dela koja se, po strukturi, ideji, načinu realizacije ugledaju na njega, a i kao mitska filmska ikona neorealističkog pokreta.

Film *Kradljivci bicikla* može se analizirati iz različitih aspekata: strukturalnog, ideološkog, socijalnog itd. Ali, ono što je primarno, jeste opšti utisak koji film ostavlja na gledaoca koji u sebi sublimira sve ove uglove posmatranja i tumačenja nekog dela. Prema tome, De Sikin delo jeste vrhunac umetničkog izražaja koje je, putem filmskih mehanizama danas pripisanih

---

<sup>234</sup> Martin Skorseze, Huard Kerl (Howard Curle), Stiven Snajder (Stephen Snyder) direktno se pozivaju na uticaj Renea Klera i Čarlija Čaplina na De Siku.

<sup>235</sup> Howard Curle and Stephen Snyder, *Vittorio De Sica, Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Canada, 2000, str. 30.

Na pitanje kako su na njega uticali filmovi Renea Klera i Čaplina, De Sica odgovara: "Ni na jedan [...] Prezirem imitacije. Nekad, čak, i ne pogledam određeni film iz straha da ću poželeti da ga imitiram." ("In no way [...] I detest imitations. In fact, I sometimes don't go to see a certain film for fear I'll want to imitate it.")

<sup>236</sup> Inga Karetnikova, *How scripts are made*, Board of Trustees, Southern Illinois University, 1990, str. 125.

"Uskoro nakon završetka filma, Cavatini je predvideo da će bogati gledati sa prezirom na ovo delo. Ipak, desilo se obrnuto. Intelektualna elita i bogati patroni umetnosti bili su uzbuđeni filmom; šira publika nije htela da ga prihvati. De Sica se priseća kako je, tokom jedne od prvih projekcija u Rimu, jedan od gledalaca (pripadnik radničke klase) tražio novac od ulaznice nazad: želeo je razonodu i zabavu, a ne misteriju života pretočenu u film."

neorealističkom pokretu, a pod vođstvom autorske ličnosti, stvorilo remek-delo filmske umetnosti.

Osnovna radnja filma je jednostavna<sup>237</sup>: krađa bicikla glavnom protagonistu filma, koji mu je potreban za obavljanje posla i njegova potraga za istim u pratnji (odnosno uz pomoć) njegovog osmogodišnjeg sina. Majstorstvo reditelja ogleda se upravo u izboru ovakvih, životom inspirisanih tema i isticanjem njegovih istinskih vrednosti u prvi plan. Pošavši od jedne tragične životne slučajnosti, De Sica razvija priču u okviru kratkog vremenskog perioda, linearno, otkrivajući nam pojedinosti iz života glavnog lika i njegove porodice: njegov odnos sa sinom, stav prema životu, samoću i otuđenost u odnosu na društvo kojem i sam pripada i ljudske karakteristike koje poseduje, kao i moralne norme koje poštuje, a koje će se usuditi da prekrši. Riči, glavni akter filma jeste i personifikacija "malog čoveka" tadašnje Italije i, svojstveno neorealizmu, on nosi i jednu opštu, socijalno usmerenu poruku kritikom italijanskog društva nakog Drugog svetskog rata (na primer: scena iz zalagaonice).

Ipak, iznad svega, *Kradljivci bicikla* je humana priča koja na nesvakidašnji način spaja gledaoca sa sudbinom glavnog aktera i podstiče saosećajnost. U svojoj strukturi, film nudi krajnju jednostavnost tokom razvoja priče do te mere da se čini da kamera prati Ričija (Ricci) i njegovog sina Bruna (Bruno) u poteri za lopovom i potrazi za biciklom u dokumentarnom maniru. Svaka epizoda filma udaljava Ričija od njegove sreće (bicikl je simbol njegovog boljeg života i prosperiteta porodice) i ukazuje na De Sika sposobnost da u film prenese sve činjenice preuzete iz ljudskog iskustva i života pojedinca. Neosporna je njegova privrženost osećanjima koja razvijaju sam tok priče i usmeravaju ga ka kulminaciji kraja, uz konstantno prisećanje na socijalni ambijent i njegov nepošten odnos prema pojedincu.

Svakako je potrebno naglasiti suštinsku vrednost koju film poseduje, a koja se u slučaju filma *Kradljivci bicikla* ogleda u kontrapunktu jednostavnog (priče) i uzvišenog (moralne poruke formirane autorskim pristupom). Spoj ova dva faktora dovodi do "nad-sadržaja", odnosno do značenja koje direktno proizilazi iz filma i njegove priče, a odnosi se (i utiče) na emocije i misaono prihvatanje dela pojedinca, gledaoca. Filmski mehanizmi koje De Sica koristi, u funkciji su gore navedenog: tačna rekonstrukcija životnih zbivanja i događaja, ličnosti koje su "istinite"<sup>238</sup> (glavni glumac je bio radnik iz sličnog socijalnog miljea pre snimanja filma, a i

---

<sup>237</sup> Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999.

"*Kradljivci bicikla* je, u suštini, postepeno odvijanje situacije [...] Može se reći da je *Kradljivci bicikla* film snažne jednostavnosti. A to je retko viđen kvalitet u filmovima."

("The *Bicycle thieves* is basically just gradually unfolding of a situation [...] You could say that *Bicycle thieves* is a film of powerful simplicity. And that is a rare quality in movies.")

<sup>238</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 89.

nakon njega), mesta i lokacije na kojima se radnja odvija jesu realni eksterijeri i enterijeri (u sceni na kraju filma, Riči skoro udaraju kola koja prolaze – nerežiran događaj) i (u slučaju sprečenosti snimanja na autentičnim lokacijama, kao što je scena kod žene "proročice"; zatim scena kolektivne ishrane siromašnih i služba u crkvi) detaljna rekonstrukcija koja doslovce prati životne situacije<sup>239</sup>. Rezultat ovog pristupa jeste verna rekonstrukcija samog života, koja se nalazi u direktnoj okolini, a na koju se poklanja malo pažnje. Dakle, usmeravanje misli na reditelju bitne ideje: prevazilaženje površnog posmatranja sveta i ljudi oko nas. Njegov lični umetnički impuls, snaga kojom stvara svoja dela, sveprisutna je u ovom postupku i, ujedno, odvaja filmsko delo od svake izveštačenosti koja je pogubna za umetnost bilo kojeg medija. Pitanje morala je isto tako bitno ne samo u slučaju filma *Kradljivci bicikla*, nego za čitav zajednički rad De Sika i Cavatinija. Suptilnost i način na koji se moralna pouka tka u osnovu svakog njihovog filma, jeste ono što ovo partnerstvo čini specifičnim. U ovom slučaju, moralna karakterna crta glavnog junaka dovedena je do krajnje granice, ali na takav način da posmatrač (iako suočen sa odlukom Ričija da, na kraju snaga, ukrade tuđi bicikl), ipak zadržava simpatije prema protagonistu, uprkos ovoj odluci. Način na koji De Sika odvija priču, gradacija kojom glavnom akteru postavlja (jednu za drugom) poteškoće, pristupa nevinost u formi dečaka koji prati oca tokom celog filma i na njega gleda kao na uzora i veliku, odgovornu, skoro herojsku figuru, donosi moralnu odluku u naše ime. Sve to samo upućuje na činjenicu da je realizam ovog dela kranje moralne prirode i nema ideološkog sadržaja koji bi se nametao u to ime.

Poetika koja se nameće kao karakteristika filma, zapravo je rezultat majstorski spojenih elemenata (filmske naracije, realnih detalja, scenarija, režije, i mnogih drugih). Sveukupan utisak koji film nameće, proizilazi iz De Sikinе sposobnosti da sa kohezivnom upornošću i spoji i organizuje u formu vizuelne simfonije sve detalje i činioce koje sam izabere. Dijalog i narativno podređeni su vizuelnom i sugestivnom (izraženo filmskim sredstvima, ne literarnim)

---

Vitorio De Sika: "Kamera hvata glumca u takvom trenutku i u takvim nijansama kakvi nisu mogući ni kod jedne druge vrste predstave: zbog toga je moguće efikasno pribegavanje neprofesionalnim glumcima. I baš među njima, u najvećem broju slučajeva, može se naći savršen odnos između glumčevog lika i ličnosti koju treba da izrazi. Tipologija ličnosti, definisana na bitan način njihovim specifičnim karakteristikama, to je jedno pitanje koje nikada ne sme da se prenebregne: u protivnom, ako ličnost ne bi mogla da nađe svoj odgovarajući glumački izraz, bilo bi bolje ne ostvariti je uopšte."

<sup>239</sup> Howard Curle and Stephen Snyder, *Vitorio De Sika, Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Canada, 2000, str. 28.

De Sika je dugo tragao za autentičnim likom žene – proročice koja bi pristala da igra na filmu. Osoba je pronađena, ali je žena odbijala da uzme učešće u snimanju. De Sikinо rešenje sastojalo se iz slanja saradnika koji su, pod lažnim izgovorom, odlazili na "seanse" i za to vreme brižljivo beležili podatke i izjave "klijenata" koji se odnose na autentičnost mesta, prostorije, načina rada, i sveopšti utisak mesta koje je kasnije trebalo pažljivo rekonstruisati na filmu. Kako su "proričice" (žene koje su proricale sudbinu) bile izuzetno popularne u Italiji nakon Drugog svetskog rata, De Sika se poslužio ovim sadržajem ne samo da ilustruje radnju filma, nego da joj da još jedan socijalni aspekt.

i određeno je precizno mesto koje naracija ima u odnosu na kameru, trajanje kadra i ostale (čisto filmske) elemente. Njegov veliki dar ogleda se i u činjenici da je svestan odluka koje se odnose na sve aspekte stvaranja filmskog dela i njihovu primenu. Nikola Kjarmonte (Nicola Chiaromonte)<sup>240</sup> je, nakon odgledanog filma *Kradljivci bicikla* 1949. godine, izjavio da se "devet desetina De Sikinog talenta sastoji u tome što tačno zna šta može da uradi i da to radi sa velikom marljivošću i strpljenjem. [...] Scenario za njega predstavlja seriju beleški koje indikuju mesta i atmosferu koju želi da upotrebi. Zatim dolaze na red nedelje i nedelje pažljivog rada koje uključuju podrobno upoznavanje sa svakim miljeom koji treba da bude prezentovan, čak i u detalje koji se nikada ne pojavljuju na ekranu<sup>241</sup>".

Upornost i marljivost jesu, dakle, ključni elementi De Sikinog pristupa rediteljskom postupku, ali bez unutrašnjeg osećaja, talenta i svesti o kompoziciji i celokupnoj formi umetničkog dela, ova bi se osobina svela na puko reprodukovanje brižljivo odabranih detalja i elemenata koji grade scenario i filmsku priču. Umetnik je entitet koji stoji iza celine nekog realizovanog dela, i ta nepobitna činjenica i te kako je očigledna (i neusmaljen primer) u majstorski realizovanom filmu *Kradljivci bicikla*.

#### 4.3. Umberto D., 1952.

Režija: Vittorio de Sica

Scenario: Vittorio de Sica, Čezare Cavatini

*Umberto D.* je poslednji u nizu odabranih filmova koji nosi odlike "čistog neorealizma" i koji je, po samoj oceni reditelja Vitorija de Sike, najbolji film koji je ikada snimio<sup>242</sup>. Kiritičko mišljenje je često davalo primat prethodnom De Sikinom filmu (*Kradljivci bicikla*), ali je potrebno uzeti u obzir, kao primarno, mišljenje samog autora u vezi sa ovom ocenom. Takođe, ovaj film je često korišćen kao primer uticaja Čarlija Čaplina i njegovih dela na De Siku (na primer: scena u kojoj Umberto pokušava da prosi), ali je i ovu tvrdnju sam reditelj kategorički

---

<sup>240</sup> Italijanski aktivista i pisac.

<sup>241</sup> Howard Curle and Stephen Snyder, *Vittorio De Sica, Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Canada, 2000, str. 18.

"Nine-tenths of De Sica's talent consists in knowing exactly what he can do and doing it with great diligence and patience. A scenario is to him a series of notes indicating places and atmospheres that he wants to use. Then come weeks and weeks of careful work on the spot, which involves getting really to know every milieu that is going to be represented, even in details that will never appear on the screen."

<sup>242</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2007. str. 52.

*Umberto D.* – Umberto Domenico Ferrari (Umberto Domenico Ferrari) dobio je ime po De Sikinom ocu, kome je film i posvećen.



negirao. U svakom slučaju, *Umberto D.* je film koji (kao i ostali gore navedeni) direktnim i snažnim uticajem ostavlja dubok trag na emotivni i misaoni **recipijent** gledaoca i predstavlja vrhunac De Sikinog i Cavatinijevog izraza koji naglašava, na elokventan i direktan način, ljudsku egzistenciju na primarnom (primordijalnom) nivou, pretvarajući glavne likove ("male ljude") u heroje svakodnevnog života.

Tradicija jednostavne priče i ovog puta je prisutna: egzistencijalni problemi dovode penzionera, Umberta D. do odluke da sebi oduzme život. Od presudnog čina sprečava ga briga za sopstvenog psa koji bi, u tom slučaju, ostao sam i bez staraoca. Priča je konstruisana u (sada već evidentnom) obrascu De Sika – Cavatini poetike. Predstavljen je čovek iz miljea italijanske svakodnevne i njegov život je izgrađen fragmentima i potezima iz stvarnosti. Detalji koji oslikavaju njega kao ličnost, ujedno grade i dramaturgiju filma, nagoveštavajući temu koja, opet, ima svoju moralnu sadržinu: soba u kojoj Umberto D. živi; njegove lične stvari; odnos sa gazdaricom ili služavkom; boravak u bolnici; sekvenca u kafileriji; vedute Rima<sup>243</sup>, itd. Svi ovi elementi imaju funkciju ne pukog nabiranja činjenica, nego građenja celine dela koje se zasniva na suštinskoj analizi stvarnosti života glavnog aktera. U tome i jeste glavna odlika Cavatinijevog principijelnog načela koja je izuzetno harmonično inkorporirano u delo De Sika. On sam kaže: "Svaki trenutak je beskrajno bogat, banalno ne postoji [...] Film ne bi trebalo da se osvrće unazad, trebalo bi da primi kao *conditio sine qua non*<sup>244</sup> "savremenost" i reč savremenost piše kurzivom<sup>245</sup>".

*Umberto D.* je svakako (poput *Kradljivci bicikla*) kinematografsko delo svetskog značaja. De Sika je više puta naglašavao važnost filma i lično osećanje prema ovom delu, navodivši činjenicu da je snimljen bez ikakvih kompromisa, svesnosti o stvaranju spektakularnog dela i bez osvrta na potencijalni komercijalni uspeh<sup>246</sup>. Predana upornost realizaciji dela, i ovog puta je rezultirala filmom koji je pun ličnih (rediteljskih) odluka i u kojem se vidi neodstupanje od osnovne misli autora. Bilo da je u pitanju odabir (ne)glumaca<sup>247</sup>, rekonstruisanje detalja ili

---

<sup>243</sup> Eksterijeri u filmu su izuzetno važni, dok je veliki deo scena enterijera snimljen u studijima Cinecittà. Tako je *Umberto D.* jedan od prvih neorealističkih filmova – remek-dela koji je snimljen i u realnim eksterijerima i u studiju.

<sup>244</sup> bez koga se ne može

<sup>245</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 58.

<sup>246</sup> Howard Curle and Stephen Snyder, *Vitorio De Sika, Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Canada, 2000, str. 30.

"Umberto D. was made absolutely without compromise, without concessions to spectacle, the public, the box office. For me, *Umberto D.* is unique. Even though it has been made the greater critical success, *The Bicycle Thief* does contain sentimental concessions."

<sup>247</sup> Ibid, str. 30.

Intervju sa Vitoriom de Sikom.

Pitanje: "Zašto ste izabrali profesora za ulogu Umberta D?"

potraga za autentičnim koji imaju svoje mesto u filmu, De Sika je u ostvarenju *Umberto D.* bio nepokolebljiv, te iz njegove čvrste odluke koja je inkorporirana u svaki segment filma, ovo delo crpi svoju izuzetnu snagu. Specifičan pristup odabiru glumaca – naturščika, i te kako je bitan segment De Sikinog rada. Poznato je da je brižljivo birao glavnog glumca za ulogu Umberta, prateći ga po ulicama Rima i stupajući u kontakt s njim. Razlog ovom strpljivom odabiru, upravo je svest o tome koliko autentičnost nekog ljudskog lika i njegova karakterna pojava može da doprinese uspehu istinitog prenosa emocija u iluziju filma<sup>248</sup>.

Kao i u filmu *Kradljivci bicikla*, priča se odvija linearno, ali u jednom dužem vremenskom periodu i sa drugačijim dramaturškim akcentom. U svojoj osnovi, film je simbolično obojen prikaz jednog obeshrabrenog duhovnog stanja, otelotvorenog u liku starog čoveka koji nema dovoljno snage da se suoči sa (još) preostalim godinama života, što u najintenzivnijoj meri oslikava njegov očaj. Dodatni sadržaj je njegov odnos prema voljenom ljubimcu, psu koji ga, može se reći, spasava na kraju filma pukim instinktom preživljavanja. Umbertova briga za to biće, sveprisutna je tokom filma i odaje nam njegovu karakternu crtu koja se kroz druge

---

De Sika: "Batisti (Battisti) je bio ponosni pripadnik buržoazije. Svi neorealistički filmovi su bili snimljeni u korist proleterijata i uvek su zaboravljali na siromašnu srednju klasu."

("Battisti was a dignified bourgeois. All the neorealist films were made in favor of the proletariat, always forgetting the poor middle class.")

Pitanje: "Kako je takav čovek naučio da prezentuje lik kao što je Umberto D., kada je on sam u životu bio uspešan pojedinac?"

De Sika: "On je bio karakter psihički. Ricoli (Rizzoli), producent, uvek se žalio da je Batisti vrlo neprijatan [...] Tragao sam za Umbertom D. svuda. Obišao sam sve staračke domove. Posećivao sam penzionere, stare radnike u penziji. Pretražio sam svaku instituciju, ali ga nisam našao. Jednog dana sam video Batistija na ulici i odmah sam znao da je on taj čovek. Pratio sam ga do Univerziteta na kom je držao časove, i ostao sam na istom mestu da mi ne bi izmakao. Odveo sam ga u svoju kancelariju i odmah mu dao tekst."

("He was the character physically. Rizzoli, the producer, always complained that Battisti was so unpleasant [...] I looked for Umberto D. everywhere. I went to every old folks' home. I went to see retired people, old workers in pensions. I searched every institutio but never found him. One day I saw Battisti on the street and knew immediately that he was the man. I followed him to the university where he was giving lectures, and I stayed put so he won't disappear. I took him to my office and gave him a test right there.")

<sup>248</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: form neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2007, str. 56.

De Sika: "Nije glumac taj koji pozajmljuje lik karakteru koji, koliko god raznovrsan bio, jeste njegov lik, nego je karakter taj koji se otkriva, pre ili kasnije, u "tom" određenom liku i u nijednom drugom. [...] Njihovo neznanje je prednost, ne hendikep. Čovek sa ulice je, naročito ako ga rukovodi neko ko je i sam glumac, sirov materijal koji se može oblikovati po volji. Dovoljno je objasniti mu nekoliko trikova zanata koji mogu biti od pomoći s vremena na vreme; pokazati tehnička i, u najboljem značenju reči, naravno, istorijska sredstva ekspresije koja su mu na raspolaganju. Teško je – možda nemoguće za školovanog glumca da u potpunosti zaboravi na svoju profesiju. Mnogo je jednostavnije naučiti nekog, u manjoj i samo potrebnoj meri, onoliko koliko to svrha zahteva."

("It is not the actor who lends the character a face which, however versatile he may be, is necessarily his own, but the character who reveals himself, sooner or later, in "that" particular face and in no other [...] their ignorance is an advantage, not a handicap. The man in the street, particularly if he is directed by someone who is himself an actor, is raw material that can be modeld at will. It is sufficient to explain to those few tricks of the trade which may be useful to him from time to time; to show him the technical and, best sense of the term, of course, the histrionic means of expression at his disposal. It is difficult - perhaps impossible for a fully trained actor to forget his profession. It is far easier to teach it, to hand on just the little that is needed, just what will suffice for the purpose at hand.")

odnose sa filmskim karakterima ne bi uočila (na primer: odnos prema gazdarici i prema sluškinji). Pored toga, "upotreba" psa u filmu ima sličnosti sa istom primenom konja u filmu *Čistači cipela*<sup>249</sup>: De Sica je svestan da je prisustvo životinje (u slučaju Umbertovog psa, ranjivog i nevinog stvorenja) garant sentimentalnog odgovora publike na film<sup>250</sup>. Svakako, njemu nije primaran učinak koji ovim putem deluje na osećaje gledalaca. Funkcija životinje u ovim filmovima zapravo je u formi kontrapunkta koji stoji naspram usamljenosti i karaktera Umberta D., kao i njegovog nezainteresovanog (donekle i mizantropskog) odnosa prema drugim likovima<sup>251</sup>.

Sa filmom *Umberto D.*, De Sica kompletira svoju neorealističnu trilogiju o usamljenosti (naspram Roselinijeve trilogije posvećene ratu<sup>252</sup>). Upotrebom svih do sada navedenih (a i mnogih drugih) elemenata, on majstorski naglašava patos usamljene ljudske duše i njenu nemoć pred surovim životnim situacijama. Ono što ovu temu čini toliko uspešnom, jesu rediteljski postupci koji su, u ovom slučaju, filmskim jezikom i autorskim smislom za detalj i celinu, inkorporirali sve neorealistične elemente u vizuelni sadržaj: Umberto je *la bella figura*, pripadnik srednje klase, lepo obučen, pristojnog ponašanja i lepih manira. Živi u maloj sobi koju iznajmljuje i ona predstavlja njegov subjektivni prostor u istoj meri koliko i "lokalitet" u kojem je nastanjen. De Sica je izuzetno svestan mogućnosti koje mu pruža mizanscen i koristi svaku priliku da, sa što više vizuelnih informacija koje neki kadar poseduje, prenese koncentrisanu količinu narativnih podataka. On kombinuje vizuelnu kompleksnost sa kompleksnošću zapleta priče. Bez porodice, prijatelja i zaposlenja, Umberto je suočen sa siromaštvom, ali je njegov veći strah od sramote koju doživljava zbog te situacije (koji ga i usmerava ka odluci da sebi oduzme život), nego od same nemaštine.

---

<sup>249</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: form neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2007, str. 66.

Andre Bazin: "Retko kad je film otišao tako daleko da bi nas učinio svesnim o tome šta to znači biti čovek. (I, takođe, u isto vreme, šta to znači biti pas.)"

"The cinema has rarely gone such a long way toward making us aware of what it is to be a man. (And, also, for that matter, of what it is to be a dog.)"

<sup>250</sup> Isto je i sa upotrebom dečjih glavnih likova: njihova nevinost naglašava surovost i nepravdu sveta, ali u isto vreme izaziva saosećaj kod publike.

<sup>251</sup> Umberto je u stalnom tihom sukobu sa gazdaricom, i jedina osoba sa kojom postoji izgrađen odnos u filmu, jeste služavka. Ipak, u sceni kada ona gubi Umbertovog psa poverenog na čuvanje i kada se poverava Umbertu zbog svoje novonastale teške životne situacije, on ne pokazuje veliku samilost prema njoj, nego je verbalno napada zbog nepažnje.

<sup>252</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: form neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2007, str. 52.

"I kada se Roselinijeva tri filma uporede sa tri velika dela Vitorija de Sike unutar neorealističke tradicije, postaje jasno da nema jedne estetike ili programskog pristupa društvu u njihovim radovima. Kako je Andre Bazin perspektivno napisao godinama ranije: "Roselinijev stil je način gledanja, dok je De Sikin primarno način osećanja."

(Rossellini's style is a way of seeing, while De Sica's is primarily a way of feeling.)

Ova osnovna priča naglašena je dugim kadrovima koje De Sika upotrebljava, kako bi preneo usamljenost Umberta i sporost protoka vremena njegovih dana, naglašenih samoćom i očajem. Realno vreme filma imitira realni ritam i protok životnog vremena i ključno je u ovom filmu<sup>253</sup>, otelotvorujući tako Cavatinijev koncept trajanja, gde je "realno vreme narativnog različito od dramskog vremena [...] film je identičan sa onim što glumac radi i samo sa tim"<sup>254</sup>. Pored toga, može se reći da je ovo jedan od stvaralačkih metoda neorealizma uopšte, iako je kod svakog autora ona upotrebljena prema karakteru pojedinca i samog filma: kod De Sike je mobilnost kamere i njena upotreba uzdignuta na kompleksan stil koji je neočekivan i za sam neorealizam (izuzetna mobilnost kamere, neočekivani uglovi snimanja, itd.). Kao reditelj, on je i te kako svestan snimljene realnosti koju stvara i pretvara u kinematografsku iluziju. Štaviše, njegov konačan rezultat – film je masetalna kombinacija ritma, upotrebljenih detalja, protoka vremena i dramaturških oscilacija. Zbog svog specifičnog načina interpretiranja priče i suptilne igre sa neizvesnošću koja prati ceo tok filma, De Sika se i pripisuje titula jednog od najvećih reditelja svetske kinematografije. Kako je i sam izjavio: "moj rad je reflektovao realnost transponovanu u realm poezije"<sup>255</sup>.

Merilo nekog autorskog opusa svakako je kohezivnost njegovih dela na opštem planu, što se u slučaju ovog reditelja i potvrđuje kao pravilo. Sledeći njegove sopstvene ocene i analize realizovanih filmova, stiže se uvid u jednu širu sliku o samim delima i njihovoj umetničkoj vrednosti. De Sika neorealizam jeste (njegovom ličnošću) kontrolisana fikcija koja je u vezi sa aktuelnim temama i savremenim ljudskim pričama. On prevodi svoje ideje na suptilan i krajnje uverljiv način, putem posrednika: realnih karaktera preuzetih iz životnog istinitog iskustva i pritom ne zaboravlja ontološko poreklo iluzije koju stvara. Samim tim, potvrđuje se njegova autorska svesnost o ulozi i specifikumu koju sam film, kao umetničko delo, poseduje<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> Scena kada sluškinja sprema doručak u kuhinji; scena iz kafilerije; zatim scena u parku, itd.

<sup>254</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2007, str. 65.

(The film is identical with what the actor is doing and with this alone.)

<sup>255</sup> Peter E. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2007, str. 32.

("My work reflected reality transposed into the realm of poetry.")

<sup>256</sup> Howard Curle and Stephen Snyder, *Vitorio De Sika, Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Canada, 2000, str. 36.

Intervju sa De Sikom

Pitanje: "Snimali ste i kolor i crno-bele filmove. Šta više volite? "

De Sika: "Crno-belo, zato što je realnost crno-bela."

(Q: "You've worked in color and black and white. Which do you prefer?"

De Sika: "Black and white, because reality is black and white.")

Kao i kod svakog reditelja ovakvog kinematografskog značaja, nailazimo na izuzetno kvalitetan i vredan opus iz kojeg izbija sama ekspanzivna, topla ličnost De Sike, njegovo fundamentalno interesovanje za čoveka i ljudske sudbine, upotreba stvarnosti kao posrednika između života i umetnosti i, u slučaju ove analize, potvrđuje njegov zaštitni znak: čist, nepretenciozni (neo)realizam.

## **5. Gorak pirinač (Riso amaro), 1949.**

Režija: Đuzepe de Santis (Giuseppe De Santis)

Scenario: Đuzepe de Santis

Poslednji u grupi analiziranih filmova koji su deo ovog poglavlja, jeste *Gorak pirinač* reditelja Đuzepea de Santisa koji, po svojoj strukturi, ne pripada u potpunosti grupaciji filmova koji su esencijalno neorealistički. Ipak, svojim pojedinim elementima, film *Gorak pirinač* potvrđuje svoju poziciju u okviru ovog skupa, a sveukupnim duhom pogoduje kraju ove analize, budući da se može sagledati kao spona prema kasnijim delima koja se, uz prefiks "poetski", pridodaju neorealističkom pokretu.

Reditelj Đuzepe de Santis je, po svom obrazovanju, takođe pripadnik kruga neorealističkih reditelja (posle studija filozofije nastavio je školovanje na Centro Sperimentale u Rimu), ali je i kao aktivan učesnik Komunističke partije i Pokreta otpora tokom Drugog svetskog rata, dao i ideološki obojen stav svojim filmovima. Njegova saradnja sa Cavatinijem obeležila je opšti pristup filmu prema neorealističkim zakonitostima, ali je isto tako očigledan i uticaj (melodramatski pristup) nastao tokom saradnje sa Lukinom Viskontijem na scenariju filma *Opsesija*.

*Gorak pirinač* (njegov treći film) je nastao u periodu (kraj dekade četrdesetih i početak pedesetih godina dvadesetog veka) kada je neorealistički pokret već menjao svoj izraz, odnosno kada je intenzitet pokreta počeo da slabi, pod uticajem promene opšteg stanja u kinematografiji Italije (sveprisutniji američki uticaj, promena političke situacije, drugačiji pristup zvanične kritičke misli i publike).

Kao aktivan pripadnik levičarski orijentisanih struja u Italiji, De Santis je rad na filmu (nakon scenarija završenog oktobra 1947. godine) morao da odloži zbog novonastale političke situacije u zemlji, koja je ugrozila snimanje filma<sup>257</sup>. Pored toga, nova politička i društveno-

---

<sup>257</sup> Giorgio Bertellini, *The cinema of Italy*, Wallflower Press, London 2004, str 53.

socijalna atmosfera nosila je sobom i nove kulturološke transformacije sveprisutne u društvu i životu Italije: želju za optimizmom i "lakšim" temama, prevazilaženje ratnih mračnih vremena, popularnost (uglavnom) američkih filmova koji su tematski pogodovali ovoj težnji i usvajanje novih, stranih načina života koji su se pojavili kao opcija nakon ekonomskih restrikcija, nametnutih tokom fašističkog režima.

Svi ovi činioci imaju svoj odraz u filmu *Gorak pirinač*. Priča filma je smeštena u dolinu Po, tokom trajanja sezone berbe pirinča i vodi nas kroz melodramatičan zaplet lične priče jedne od sezonskih radnica (Silvane), koja se zaljubljuje u kriminalca (Voltera (Walter)) i koji je ubeduje (zloupotrebljava) da mu pomogne pri krađi prinosa. Nakon razotkrivanja prave istine, ona mu se sveti i na kraju oduzima sebi život. De Santis uvodi i antagoniste glavnim likovima, koji imaju funkciju ne samo strukturalnog obogaćenja same radnje filma nego i pomoću kojih prenosi lična ideološka ubeđenja i inkorporira ih u radnju filma. "U filmu *Gorak pirinač*, osnovna ideja retko, neodređeno, izbija napolje i to ne da bi bila zamenjena jednom ili sa više drugih ideja, već da se izmeša s njima u jedan, gotovo nerazmrsiv splet."<sup>258</sup>

Uzevši u obzir sve ove činioce, jasno je da je *Gorak pirinač* film koji se nalazi na prekretnici neorealističkog pokreta i novih tendencija u kinematografiji Italije, a koje su, opet, u direktnoj vezi sa svežim i drugačijim uticajima medija masovnih komunikacija (film, štampa). Zapravo, *Gorak pirinač* je ne samo početak kraja čistog neorealističkog izraza nego je predstavnik začetka tranzicionog perioda u italijanskom filmu<sup>259</sup>. Američka kultura je bila široko zastupljena u posleratnoj Italiji, a za nju je postojalo i opšte interesovanje podstaknuto sankcijama koje su bile na snazi tokom fašističkog perioda. To je imalo velikog uticaja na inkorporiranje američkog u tadašnji italijanski stil života, naročito u redovima nižih građanskih klasa. Kao levičar, De Santis ispoljava svoje nepoverenje prema novim životnim vrednostima i vidi ih kao pretnju jednostavnom i izvornom životu Italije, koje prenosi i u film *Gorak pirinač*. Film demonstrira opasnost koja se krije u novim, površnim životnim shvatanjima (najupečatljiviji simbol ovog jeste skupocena ogrlica koja je ključni element zapleta filma, a koja se na kraju ispostavlja bezvrednim falsifikatom), a veliki uspeh ovog

---

U tom periodu, Italijanska komunistička partija je raskinula partnerstvo sa Hrišćanskom demokratskom vladom i prešla na stranu opozicije. Politička situacija je bila tako dramatična da je snimanje filma bilo zadržano tokom dva meseca nakon poraza Nacionalnog narodnog fronta na izborima 18. 04. 1948.

<sup>258</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 213.

<sup>259</sup> Ibid, str. 53.

Komentar kritičara Kalista Kosulića (Callisto Cosulich), povodom ovog novog fenomena odnosi se na "tačku prekretnicu" italijanskog filma ne toliko evidentnu u filmovima Viskontija, De Sike i Roselinija, nego u popularnim "lowbrow" filmovima Mataracoa (Matarazzo), Gvida Brinjonea (Guido Brignone) i Marija Koste (Mario Costa) koji su do ranih pedesetih godina dvadesetog veka oformili nov, popularan kinematografski stil koji je dobio status žanra.

dela jeste i u njegovoj sposobnosti da, ovim putem, zabeleži kulturno-moralne dileme svog vremena. Ipak, paradoksalno je (uzimajući sve gore navedeno u obzir) da se *Gorak pirinač* može definisati kao film koji označava raskid sa estetikom neorealizma (ponajviše upotrebe naturščika u nosećim ulogama) i početak ponovnog usvajanja "star sistema" po ugledu na holivudsku kinematografiju, angažovanjem profesionalnih glumaca<sup>260</sup>. Moguće je da je ova odluka nastala iz potrebe da se filmskim sredstvima pomiri realni prikaz kapitalističke eksploatacije sezonskih radnica, sa spektakularnim intenzitetom kojim snimljena melodrama naglašava osnovnu ideju filma. Upravo u ovom filmskom segmentu leži i ključna spona sa neorealizmom: scene koje su snimljene na autentičnim pirinčanim poljima, način odevanja i rada žena, sezonskih radnica, pesme koje pevaju tokom berbe, njihov smeštaj i odnosi koje izgrađuju tokom odmora, nakon teškog rada. Iako *Gorak pirinač* u velikoj meri odstupa od neorealističkog filmskog principa, realnost i autentičnost ovih sekvenci jesu dodirna tačka zbog koje je ovaj film uvršten u kraj ovog poglavlja i ove analize.

Dakle, neorealistički elementi ovog filma opravdavaju njegovo mesto unutar ove analize, ali je i neizostavno povezati ih kao sastavni deo filmske celine koja podrazumeva više melodramski pristup i time nagoveštava narednu struju koja će postati sveprisutna u italijanskoj kinematografiji. De Santis je uspeo da sinhronizuje ova dva suprotna elementa i svežinu koju nose scene i sekvence snimljene na autentičnim pirinčanim poljima. Opravdano je pitanje koliko bi uspeo u svojoj nameri da prikaže i naglasi osnovnu ideju, angažovanjem naturščika. Silvana je glavni ženski lik filma i ona simboliše većinu stavova samog reditelja: nju privlači skupocen nakit, ona pleše bugi-vugi<sup>261</sup>, žvaće žvaku, čita foto-romane<sup>262</sup>. Svojim aspiracijama prema amerikanizovanom italijanskom snu i avanturi, bogatstvu i sekapizmu, ona na kraju izdaje sopstvenu klasu. De Santisu, Silvanin lik služi za ilustrovanje svega što smatra lošim, a što tada (kao novina) preovladava u novoj italijanskoj mas-kulturi. Ujedno (a i ovo se može povezati sa neorealističkim stavom) uzdiže vrednosti stare, jednostavne i iskrene Italije u kojoj je rad i poštenje cenjeno iznad površnih vrednosti koje nova kultura nudi. Pored toga, svi likovi koji imaju svoju precizno postavljenu poziciju unutar izgradnje ideološke poruke filma, ovom strukturom predstavljaju (unutar melodramskog pristupa) i njihove međusobne odnose kojima se gradi slika o aktuelnom italijanskom društvu i njegovim vrednostima. Dublja analiza mogla bi pretpostaviti da De Santis ide i korak dalje u svojoj kritički orijentisanjoj misli: film jeste kritika nadiruće amerikanizacije u Italiju, ali je isto tako

---

<sup>260</sup> *Gorak pirinač* je omogućio uspeh tada mladoj glumici Silvani Manjano (Silvana Mangano).

<sup>261</sup> boogie woogie, popularan ples tog doba.

<sup>262</sup> Tada su bili popularni, pod uticajem američke kulture, foto-romani (ili foto-romanse). *Bolero film*, *Grand hotel*, itd.

i kritika odnosa sa savremenom Italijom i onom koja je postojala tokom fašističkog režima. Glavni muški lik je prikazan kao negativna ličnost, korumpirana i kriminalnog profila, koji svojom privlačnošću i harizmom (poput Musolinija u skorijoj istoriji) uspeva da zavede Silvanu (mladu Italiju). Dakle, korumpirana i buržoaski orijentisana Italija, naspram čiste, neiskvarene.

U svakom slučaju, duboka ideološka obojenost ovog dela, takođe je deo nasleđa koje neorealizam ostavlja za sobom, a koje je evidentno u filmu *Gorak pirinač*. De Santis nam predočava njegovu verziju nacije i taj socijalno obojeni stav, okrenut kolektivnom sećanju, jeste spona sa periodom koji je prethodio u kinematografiji Italije, sa onim koji će tek stupiti na filmsku umetničku scenu.



## VIII Analiza fotografija

### 1. Fotografija neorealizma

Prilikom pristupanja analizi fotografskog neorealističkog opusa, mora se, pre svega, uzeti u obzir razvitak fotografskog medija i odražavanje postojećih trendova i istorijskih uticaja koji su ga s vremenom oblikovali. Slično kao i kod analize filmskog dela, ali uz osvrt na to da je *broj fotografskih dela* jednog autora, bilo da je u pitanju pojedina fotografija ili serija fotografija (opšte mesto u istoriji medija, konceptualni prikaz, foto-monografija ili foto-priča) ili dugogodišnji fotografski rad pretočen u seriju dokumenata koja se i ne može sagledati odvojena od celine<sup>263</sup>, u suštini različit od *broja filmova* nekog reditelja – autora, odnosno: obimniji. Kod analize fotografskog opusa neorealističkih autora uopšte, treba još imati u vidu da određene ideje i principi utkani u rad u nastajanju tokom nekog bitnog istorijskog perioda, imaju tendenciju da se usmere upravo na srž životnih činjenica i istina, koje su u samom epicentru svih (socijalnih, društvenih, umetničkih) zbivanja. "Ta suština, u procesu rasta i širenja kao da je predodređena da iznese na videlo sve ono što oni u sebi sadrže."<sup>264</sup>

Dakle, analiza fotografa i njihovog dela nastalog u eri neorealističkog izraza, na samom početku predodređena je da bude analizirana po drugačijem principu od onog primenjenog na film i samom činjenicom da se, hronološki posmatrano, fotografski neorealizam dešava nešto kasnije u odnosu na filmski<sup>265</sup>. S druge strane, ova razlika je i polazna (zajednička) tačka koja će biti primenjena u svrhu zaključka i sinteze na kraju ovog rada. Svakako, treba napomenuti da je izbor autora – fotografa neorealizma izveden po sličnom principu kao i izbor filmskih reditelja: uzevši u obzir najkarakterističnije fotografske opuse, hronologiju događaja i međusobnu saradnju i uticaje kroz koje su autori neminovno prošli i time uneli bitne neorealističke karakteristike u svoj rad.

---

<sup>263</sup> Delo Augusta Zendera (August Sander) i Ežena Atžea, na primer.

<sup>264</sup> Zigfrid Krakauer, *Priroda filma I, Oslobođanje fizičke realnosti*, Institut za film, Beograd, 1971, str.13.

<sup>265</sup> Kraj četrdesetih i pedesete godine dvadesetog veka.

## 1.2. Luidi Kročenci (Luigi Crocenzi), (1923–1984)

Kročenci je jedan od prvih fotografa neorealizma koji je imao direktne veze sa dramskom umetnošću putem svoje edukacije<sup>266</sup> na *Čentro Sperimentale* u Rimu, gde je 1947. godine upisao rediteljski kurs i naredne godine diplomirao sa dokumentarnim filmom *Plovila (Pescherecci)*. Osim toga, najraniji period italijanske neorealističke fotografije prepoznaje njegov rad, tako da je on i hronološki blizak sa filmskim pokretom. Stoga su njegovi radovi u najvećoj meri obojeni notom posleratnog života i neposrednog iskustva sa ulica Rima i sela Sicilije, što i jesu njegove dve najpoznatije celine<sup>267</sup>.



*Predgrađa Rima, 1947.*

Njegova profesionalna karijera kao fotografa, vezuje se za 1946. godinu kada je objavio foto-reportažu u časopisu *Il Politecnico (Il Politecnico)*<sup>268</sup> i ovo iskustvo ga navodi da istražuje jezik zasnovan na integraciji slika i reči putem vešte paginacije. Kako je naredne godine upisao kurs za reditelje na *Čentro Sperimentale*, možemo zaključiti da su dva načina razmišljanja i primene kadra (u novinske i filmske svrhe) uticala na njegov kasniji rad i vizuelnu lingvistiku. Evidentno je da je Kročenci upotrebio znanje sa studija iz oblasti kinematografske montaže, ali da je, isto tako, usvojio strani uticaj američkih fotografa tridesetih godina dvadesetog veka<sup>269</sup>. Naime, opšte shvatanje fotografskog medija druge polovine četrdesetih godina, generalno je podrazumevao njenu ulogu kao "mediaticità", odnosno posrednika. Posrednik koji svojom vizuelnom formom i komponentama čini sponu između života i posmatrača (publike), putem publikacije u štampi<sup>270</sup>. Pored toga, fotografija traga (kao i ostale vizuelne ekspresivne forme) da upriliči nove lingvističke modele iz

<sup>266</sup> Početkom četrdesetih, Kročenci je upisao Fakultet inženjerstva u Milanu. Njegova foto-reporterska karijera počinje zvanično sa objavom foto-priča *Italia Senza Tempo* i *Occhio su Milano* u časopisu *Il Politecnico* 1946. godine.

<sup>267</sup> *Predgrađa Rima, 1947.* i *Razgovori na Siciliji, 1953.*

<sup>268</sup> Tadašnji urednik je bio Elio Vitorini (Elio Vittorini).

<sup>269</sup> Fotografija Volкера Evansa, koju je Kročenci video u antologiji *Americana* od Vitorinija, urednika časopisa *Il Politecnico*.

<sup>270</sup> Pojam *posrednika* mogao bi se razmatrati i na više različitih načina: između realnosti i umetnosti, umetnika i publike, itd.

sveprisutnog neorealističkog filma, i time izrazi novonastalu svest i želju za promenom zemlje, stižući tako novu estetiku realnosti u kojoj kadar određuje i oblikuje jedinstvenost pripovedanih činjenica.

Kročencijev rad je nastavljen u doba neorealizma i predstavlja jedinstven i (u velikoj meri neobjavljen) pregled rimskih predgrađa, koja su postala mizansceni aktuelnog italijanskog filma. Njegov vizuelni rukopis je obojen potragom za novim i interesantnim u okvirima italijanske scene – kako umetničke tako i socijalne tog doba – i on ga transponuje u fotografiju, kao medij koji komunicira s publikom putem svojih realnih prizora. Poređenje Kročencijevog opusa sa začetnikom neorealizma u filmu, svakako se može bazirati i na pojedinim primerima, ali je ispravnije posmatrati njegova dela, ne kao izolovane (fotografske) primere, nego kao pritoku odvojenu iz filmskog neorealizma sa već determinisanim estetskim i socijalno angažovanim parametrima, odnosno kao istinito svedočenje koje stvara "nepokretnu sliku na otprintanom papiru"<sup>271</sup>.

Serijska *Predgrađa Rima* nastala je 1947. godine, dok je Kročenci studirao na Centro Sperimentale i ona nastoji da pretpostavi, kao što je i neorealistički film upotrebom filmskih metoda, nove ekspresivne modalitete, radi metaforičkog naglašavanja želje za socijalnom promenom zemlje. Tokom narednih godina, njegov lični stil evoluirao je u nacionalno popularnu priču, interpretiranu putem fotografija. Segmenti zabeleženi ovim kadrovima, gotovo su "ukradeni" iz svakodnevnih životnih situacija. Možda najtipičnija za neorealizam, ova serija fotografija direktan je svedok i hroničar rimskog života, usmerena ka isticanju upravo one populacije koja je svoje mesto dobila i u filmovima ovog pokreta. Zapravo, Kročenci ne bira tipične vedute Rima, turistički ili piktorijalno obojene forme, nego svoj objektiv usmerava ka onome što bi se po nasleđu Jakoba Rijsa moglo nazvati "the other half"<sup>272</sup>. Pretpostavka da je ova Rijsova fotografija uticala na Kročencijev rad, dalekosežna je, ali neminovna (kao i na ostale neorealistične autore), budući da je ovaj fotograf krajem devetnaestog veka postavio postulate reporterstvu kao formi koja podrazumeva upotrebu fotografije kao prenosioca (ili čak nosioca) vizuelne informacije<sup>273</sup>. Skice svakodnevnog života i ljudi koji su najčešće zabeleženi u momentima slobodnog vremena, odnosi unutar porodice, prijateljskog okruženja, nameću nam utisak da Kročenci nepretenciozno traga za svojim motivom i da se vodi čistom emocijom i unutrašnjim osećanjem prilikom snimanja.

---

<sup>271</sup> Ova definicija je zastupljena u mnogim pismima samog Kročencija.

<sup>272</sup> Jakob A. Rijs: *How the other half lives*; knjiga fotografija i reportaža, objavljena 1890.

<sup>273</sup> Štaviše, Rijs je i pristupio ovoj reportaži (koja je prva u istoriji medija izazvala promenu života ljudi nakon intervencije tadašnjeg predsednika Sjedinjenih Američkih Država, Teodora Ruzvelta (Theodore Roosevelt), zbog sopstvenog iskustva koje je stekao kao strani emigrant u ovu zemlju.

Iako se na prvi pogled čini da nema striktno definisanog protokola po kojem Kročenci snima i bira motive svojih fotografija, jasno je da sve i ne vode poreklo od iste inicijative. Na najjači način, njih povezuje instinkt i odabir emocije koja pokreće Kročencija i inicira snimak. Ljudski faktor je nezaobilazan u ovoj fazi nastanka fotografija *Predgrađa Rima* i samo ime serijala nameće nam pretpostavku postojanja određene namere koja je egzistirala neposredno pre realizacije fotografija. Svakako, u slučaju fotografije *in situ*, nemoguće je (što nije u potpunosti slučaj kod filmskog dela) unapred planirati sadržaj kadra. Ona nastaje odlukom autora i sačinjena je od izuzetno kratkog vremenskog intervala, osećaja koje sam fotograf poseduje i mizanscena koji se nudi određenim sadržajem. Svim fotografima neorealizma zajednička je činjenica da interpretiraju život onakvim kakvim on i jeste, kroz dokument fotografije, ali je, isto tako u zavisnosti od ličnosti i afiniteta samog fotografa, njihov izraz u velikoj meri različit jedan od drugog.

Iako je nezahvalno vršiti analizu fotografskog opusa koji unutar sebe podrazumeva više zasebnih celina, u Kročencijevom slučaju potrebno je skrenuti pažnju na karakteristiku koja se nameće kao dominantna u njegovom radu i stoga se usmeriti ka analizi ove serije, kao primarne u odnosu na neorealistički duh. Poput rukopisa koji se ne menja (iako je sadržaj napisanog drugačiji) i kod njega (*a i kod svih autora, uostalom*), primetna je konstanata koja upućuje na ličnost iza dela. Kročencijeve fotografije su dokument vremena, snimljene kao vizuelni odabir podređen, donekle, kinematografskoj lingvistici. Prizori i ljudi na kadrovima autentični su, ponekad svesni prisustva fotografa i uvek imaju svoju ulogu kao deo celine snimka, odnosno fotografske celine sačinjene od serije kadrova.

U vreme nastanka *Predgrađa Rima*, ilustrovani časopisi doneli su u Italiju model koji je već bio inaugurisan u Americi 1936. godine sa osnivanjem časopisa *Lajf (LIFE)*<sup>274</sup>. Osim toga, američki uticaj je verifikovan i činjenicom da su Kročencijevi radovi u časopisu *Il Politecnico*<sup>275</sup> objavljeni pored fotografija, tada već priznatih američkih foto-reportera, Vidžija (Weegee) i Vornera Bišofa (Worner Bischof).

U narednom periodu (1950. godine), Kročenci odlazi na Siciliju gde snima radove koji će ilustrovati roman Elija Vitorinija *Conversazione in Sicilia* iz 1953. godine. Ova serija fotografija predstavlja Siciliju u doba siromaštva izuzetno snažnim emotivnim i vizuelnim impaktom, da ih je Đuzepe Turoni (istoričar fotografije) nazvao "vrhuncem" italijanske

---

<sup>274</sup> Časopis je 1936. godine osnovao Henri Lus i bio je prvi koji je konstruisao svoja izveštavanja i reportaže na fotografijama, a ne na novinskom tekstu. Ova činjenica postavlja *Lajf (LIFE)* časopis kao utemeljivača fotografije kao značajnog nosioca (vizuelne) informacije dokumentarne priče.

<sup>275</sup> Radovi objavljeni 1946. i 1947. godine, serije: *Andiamo in Processione* i *Kafka City*.

neorealističke fotografije, odnosno fotografijom toliko "siromašnom da se činila veštačkom, neprirodnom i to ne zbog toga što je bila rođena iz istinske unutrašnje motivacije"<sup>276</sup>.



1950

Stoga je ispravno zaključiti da se Kročencijev fotografski opus sinhronizuje sa filmom neorealizma i po shvatanju i percipiranju fotografskog dela, ne kao zasebnog i izdvojenog iz celine, već (analogno shvatanju filmskog fotograma koji je uslovljen prethodnim, a i sledećim) kao medij kojim se (celinom nekog izveštavanja) metaforički naglašava socijalna promena i pripoveda vizuelna priča društvenog sadržaja.

### 1.3. Mario de Bijazi (1923–)



*Italijani koji se osvrću (Gli italiani si voltano), 1954.*

Rad De Bijazija, fotografa koji svojim delom, u periodu kasnih četrdesetih i pedesetih godina dvadesetog veka, spada u grupu neorealista, u velikoj se meri vezuje za Milano, budući da su njegovi najpoznatiji radovi (poput fotografije *Italijani koji se osvrću (Gli italiani si voltano)*, 1954.) nastali na ulicama ovog grada i da svoj profesionalni početak De Bijazi vezuje za

---

<sup>276</sup> Đuzepe Turoni: "The highest point reached by the photographic neorealism, beyond which you can not go because it is a photo so poor as to seem artificial, contrived and not because it was born from a true motivation inside."

fotografske grupacije u posleratnom Milanu. Fotografija je sveprisutna u njegovom životu od 1945. godine<sup>277</sup> i njegov entuzijazam ispoljen u okviru rada fotografskim medijem, rezultirao je samostalnim izložbama, ali je najistaknutija činjenica (koja je u direktnoj vezi sa neorealizmom u fotografiji Italije) ta da je De Bijazi sarađivao sa magazinom Epoka (*Epoca*) tokom trideset godina, počev od 1953. godine<sup>278</sup>.

Njegov sveukupni fotografski opus prezentuje ga kao tipičnog predstavnika generacije fotografa, koji su (pod uticajem Anrija Kartije-Bresona, Marka Riboa i drugih) putovali svetom i snimali život na koji su nailazili i u svom "pohodu" zabeležili fotografsko delo koje predstavlja vizuelni kod druge polovine dvadesetog veka. Sposobnost predvizuelizacije kojom je De Bijazi bio u stanju da izdvoji fragmente svakodnevnih realnih scena, bila je odlučujuća komponenta u formiranju njegovog humanistički obojenog izraza. Štaviše, ovo i jeste ključna karakteristika njegovog opusa koji se pripisuje neorealizmu: humanost, smisao za životnu istinu, relacija sa akterima zabeleženim na kadru i emocija koja se prenosi ovim činom. De Bijazi je, dakle, predstavnik "italijanskog poetskog realizma" koji spada u kategorizaciju neorealizma. Parovi na ulicama, radnici u trenucima rada i odmora, deca, kolektivne zabave, ulične scene i prizori iz privatnih prostora. U svim ovim prizorima prisutan je i autor svojom nenametljivom prisutnošću, kojom bogati i sam sadržaj kadra.

Fotografija *Italijani koji se okreću* nastala je 1954. godine<sup>279</sup> i predstavlja De Bijazijevu sklonost ka scenarističkom predumišljaju, koji prethodi nekim njegovim fotografijama (poput fotografije devojke koja prolazi biciklom kroz vodenu baru na putu).

---

<sup>277</sup> *Godine neorealizma – smjernice u talijanskoj fotografiji*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009. str 32.

Godine 1954. našao je fotografski priručnik, papir i okvir za kopiranje u ruševinama Nirnberga, gde je bio deportovan nakon Drugog svetskog rata:

"Fotografije sam počeo praviti sam. Nisam baš ništa znao o tehnici. Među ruševinama Nirnberga – bio sam deportovan u Nemačku – pronašao sam neki fotografski priručnik. Nekoliko dana kasnije, pakete samotonirajućeg papira i jedan okvir za kopiranje. Po završetku rata, imao sam priliku da razvijem jedan film tako što sam napravio kutiju i u nju postavio žarulju kako bih izradio foto-kopije. Nisu uvek uspevale. Bila su to moja prva iskustva. Po povratku u Italiju išao sam u školu, a nedeljom bih se vozio biciklom s foto-aparatom o ramenu, zastajao i snimao..."

<sup>278</sup> Kasnije je bio i urednik ovog časopisa, izavačka kuća Mondadori.

<sup>279</sup> *Italijani koji se okreću* je jedna od najreprodukovanijih fotografija De Bijazija: bila je na naslovnoj strani njegove foto-monografije *Fotografija, profesija i strast* (urednik Federiko Mota (Federico Motta), tekst: Atilio Kolombo (Attilio Colombo)), izlagana je na mnogim izložbama (kao i u Gugenhajm muzeju u Njujorku), i objavljivana je u raznim časopisima.



Iako se, na prvi pogled, fotografija *Italijani koji se okreću* ne uklapa u tipičan neorealistički princip (sirotinjska četvrt, životni uslovi nižeg staleža, teška ekonomska situacija posle rata), po svom duhu predstavlja "prave Italijane", sa određenom dozom Duanoovskog humora koji je vrlo lako primetan i u De Sikinim filmovima. Dakle: *neorealizam kroz prizmu vedrine*.

Veza koja se može uočiti između načina rada De Bijazija kao fotografa sa filmskim pristupom, upravo potire osnovnu karakteristiku koja distancira film od dokumentarne fotografije: nereziranje kadra. Kada je u pitanju fotografija *Italijani koji se okreću*, poznato je da je (povodom profesionalnog angažovanja časopisa posvećenom filmu, *Bolero film*, 1953. godine) De Bijazi počeo realizaciju foto-priče koja je za temu imala reportažu o devojci koja luta gradom. U pitanju je bila Mojra Orfei (Moirra Orfei), tadašnja zvezda Milanskog cirkusa koju je De Bijazi, počev od šetnje po Pjaca San Babila, pratio po gradu. Tokom dana je pratio sve njene aktivnosti, ulaske i izlaske iz radnji, te šetnje ulicama, kada joj je na Pjaca del Duomo konačno sugerisao ulazak u galeriju. Tada je i nastala scenografija koju je zabeležio na svojoj čuvenoj fotografiji: grupa Italijana je bila više usredsređena na lepu ženu koja se zatekla ispred njih, nego na fotografa koji ju je pratio (što je većinom dana bio slučaj). U ovom momentu jeste ovekovečen (iako izazvan) realni, spontani momenat koji, što je još važnije, oslikava pravi portret posleratnog Italijana na ulicama Milana: dnevne novine u džepu sakoa, zakopčana odela i očešljane frizure, maramica koja viri iz gornjeg džepa, parkirana vespa. Ovako zabeležen portret Italijana, građana tadašnjeg Milana, upravo je veza sa neorealističkim pristupom: spontanost, istinitost života, portretisanje realnog. De Bijazijeva

fotografija upravo ima moć da, u okviru dokumenta koji formira, utisne i duh realnog vremena (tada) tipične Italije.

Dakle, kao profesionalni fotograf kog angažuje časopis *Bolero film*, De Bijazi snima jednu od svojih najprepoznatljivijih fotografija u karijeri. Ova činjenica, zapravo, ima veću važnost u tome što se veliki deo opusa neorealističke fotografije i desio, upravo, zahvaljujući radu u okviru štampanih medija. Pored toga, De Bijazijev dugogodišnji rad za Epoka (*Epoca*) magazin, vezuje ga za usko polje neorealizma zastupljenog u njegovom delu i navodi ga kao vodećeg predstavnika (ili začetnika) foto-žurnalizma u Italiji<sup>280</sup>. Kako je komparacija fotografije i filma vrlo specifična u ovom radu, potrebno je napomenuti da je foto-žurnalizam Italije tog perioda pandan filmu neorealizma i da je neophodno napomenuti zajedničku vezu koja se nalazi u filmskim novostima, odakle i potiče inicijalno zrno razvoja informativno-objektivnog pristupa kasnije zastupljenog i u filmskoj i u fotografskoj umetnosti.

Kao takav, De Bijazi svojom fotografijom (vezanom za život na italijanskom tlu) dekodira intimne trenutke života svakodnevnih ljudi, živopisne i ljudskim iskustvom bogate scene i prevodi ih u dvodimenzionalni statični format, kompoziciju realnog vremena, zaustavljenu trenutkom fotografske odluke. Retrospektivno posmatrano, njegov foto-reporterski opus, okrenut ka realnim životnim scenama, definiše italijanski foto-žurnalizam u narednih dvadeset godina. Upravo pedesetih godina, bitnih za neorealistički zamah, i u fotografskoj umetnosti definišu se personalni izbori među autorima, koji dotadašnje "amateure" pretvaraju u profesionalce. Mario de Bijazi je takođe u ovoj grupaciji, iako sam iznosi tvrdnju da nikada nije bilo nastojanja da se sa predumišljajem bavi određenim umetničkim pravcem, kakav je bio neorealizam: "Sasvim sigurno nisam bio naumio stvarati neorealizam. Nipošto. [...] Što se tiče onoga za čime se vodim [...] nikada nisam slijedio niti jedan od mnogih "izama"<sup>281</sup>.

Očigledno je da su fotografi ove grupacije i perioda bili malo svesni pripadnosti nekom pokretu. Ovakvo tumačenje i jeste, zapravo, u osnovi interpretacije neorealističkog pokreta kao nepretencioznog, iskrenog i životnog: bez predumišljaja. Fotografi (i reditelji) tadašnjeg doba, prepoznali su određenu stvarnost i kroz svoje intimne interpretacije, društvene, socijalno obojene teme (tada sveprisutne u italijanskom svakodnevnom miljeu), prevodili su u vizuelno formirana dela. Neorealizam u italijanskoj fotografiji očigledno se formira i definiše kasnije, kao rezultat postojeće kritične mase fotografija i rada koji je neminovno vezan za publikacije u štampanim medijima, izdavanje knjiga, monografija i periodičnih

---

<sup>280</sup> Snimajući reportažu u Budimpešti, 1956. godine, bio je ranjen i čudom je izbegao smrt. Posledica ovog je nadimak koji je dobio u mađarskoj štampi: "ludi Italijan".

<sup>281</sup> *Godine neorealizma – smjernice u talijanskoj fotografiji*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009. str 32.



izdanja. Đorđo Tani (Giorgio Tani) je, vodeći intervju sa De Bijazijem, zaključio: "Dakle, nije bilo svijesti o pripadnosti nekom jasno definisanom kulturnom i estetskom usmjerenju. Za mnoge je fotografe zajednički nazivnik bio, možda više negoli pripadnost neorealizmu, istraživanje unutar okvira *foto-žurnalizma*"<sup>282</sup>.



1950.



godina

Ovako posmatran De Bijazijev rad dobija novu dimenziju unutar (donkele) suvoparne analize njegovog fotografskog dela neorealističke epohe: *lično istraživanje* je pravi termin kojim se otvaraju nove mogućnosti sagledavanja De Bijazijevog dela. Svaki setan, euforičan, melanholičan ili duhoviti momenat<sup>283</sup> koji se nazire na fotografiji, jeste lični, autorov izbor, odnosno odluka koja tako postaje strukturalni element kadra. Stoga je lako sagledati njegov neorealistički fotografski opus kao tipičan, ali i odvojiti iz te kategorizacije vizuelno karakterističan stil koji ga izdvaja od celine dokumenta tog perioda.

#### 1.4. Fulvio Rojter (Fulvio Roiter), (1926–)

Fulvio Rojter je svoj rad ostvario u celinama (ili fotografskim serijama) koje se takođe (kao i kod većine ostalih autora) mogu komparirati sa filmskim delima po svojoj strukturi ("fotografske sekvence"). Ipak, njegova karakteristika koja ga čini izdvojenim u odnosu na druge, jeste specifičan izbor motiva, odnosno aktera i njihovih situacija na fotografijama. Veliki deo njegovih snimaka usmeren je ka tematici koja uključuje decu i emocijama koje oni transponuju na snimak, što ga donekle čini "fotografskim De Sikom neorealizma". Svakako,

<sup>282</sup> Ibid.

<sup>283</sup> Bilo da je u pitanju *Devojka na biciklu* ili *Italijani se okreću*.

bilo bi nezahvalno i neispravno ovako usko definisati i kategorizovati njegov celokupan fotografski rad, s obzirom na to da je Rojter zaslužan i za veliki broj radova koji za osnovnu temu nemaju decu i kao primarni motiv, a opet su ostavile bitan trag kao opšta mesta italijanske neorealističke fotografije. Ipak, neminovna je veza koju nameće ovako postavljena analiza (uporedno sa filmom neorealizma). Upotreba "elemenata" koji sami po sebi podrazumevaju nevinost, iskrenost, dobrotu i čiste, neiskvarene emocije, jesu garant izazova emotivne reakcije posmatrača. Poređenje sa De Sikom je, stoga, očigledno, budući da je izuzetan emotivni impakt ovaj reditelj naglašavao akterima koji su potencirali duh filmskog dela kao celine. Jednostavnije rečeno: "upotreba" dece (dečjih aktera u scenariju) i životinja (*Umberto D.*) koji sami po sebi podrazumevaju određenu nevinost, garantuje emotivne reakcije posmatrača i publike. Slična situacija se može primetiti i kod Rojtera i njegovih fotografija (sa decom kao akterima): primaran je emotivan odgovor koji ljudska svest nameće pri prvom pogledu na sliku i prizor malog deteta, a sekundaran je dodatni osećajni i emotivni impakt koji nameće sam sadržaj i autorsko režiranje snimka. Dakle, odabir samog motiva (koliko god on bio intenzivan i emotivno obojen) nije dovoljan za kvalitet i vrednost neke fotografije, nego je krucijalna suština snimka i autorov izbor vremena, mesta i lične ideje.



*Pellestrina (Venezia), 1952.*



*Napulj, 1960.*



*I Murazzi a Pellestrina*

Kako je rođen u Veneciji, Fulvio Rojter je bio blizak prijatelj Paola Montija, Alberta Moravije i drugih u vezi sa gupom *Gondola*, koja je bitan foto-centar u grupi neorealističkih autora.

Rojter je svoj debi publikovao na stranicama poznatog časopisa *Kamera (Camera)*<sup>284</sup>, serijom fotografija snimljenih na Siciliji. Švajcarski časopis *Kamera* bio je bitan "rasadnik" informacija i predstavljao je aktuelnu fotografsku scenu u svetu i kao takav, označavao mrežu imena, radova, izložbi, objavljenih monografija i drugih podataka koji su bitni za razumevanje i dobijanje opšte slike fotografske umetničke scene tog perioda.



*Umbria, terra di San Francesco*

Rojterov rad može se u najvećoj meri vezati za neorealizam, upravo serijom fotografija nastalih na Siciliji (nekoliko serijala), iako je njegov najupečatljiviji rad onaj koji je nastao u Umbriji 1954. godine, odakle su i snimci po kojima je Rojter najpoznatiji<sup>285</sup>. Ipak, gde god da snima (Italija, Andaluzija, Brazil, Belgija, Portugalija, Meksiko, Liban, Irska, Tunis, itd.), evidentana je osnovica njegovog interesovanja: čovek i život koji vidi od sebe.



*Sicilija, 1953.*

Za potrebe ove analize, najadekvatniji primer neorealističkog duha, može se pronaći u ranijim delima, i to vezanim za italijansko podneblje, ali se mora napomenuti činjenica da je Rojter neorealizam "nosio" svuda sa sobom. Pažnja usmerena na ljude koje vidi oko sebe i njihove sitne radnje, životne situacije, jeste ono što ga uvek korenom vuče ka početku njegovog rada u okvirima fotografije, te se može zaključiti da je neorealizam, kao pokret na kojem je Rojter

<sup>284</sup> Januar 1945.

<sup>285</sup> *Umbria, terra di San Francesco* je njegova najpoznatija fotografija, za koju je dobio nagradu *Nadar* 1956. godine.

"stasao"<sup>286</sup>, zauvek ostao prisutan u njegovom radu. On koristi fotografiju kao isečak realnosti, putem koje otkriva životnu lepotu koja se čini odvojenom od ostatka sveta. U tome i jeste primetan neorealistički pristup: seciranje životnog i pretvaranje tih zapisa u vizuelno-poetske forme, koje na primarno mesto stavljaju realno iskustvo prerađeno okom i duhom autora.

### 1.5. Mario Đakomeli (Mario Giacomelli), (1925–2000)

Fotografsko delo Marija Đakomelija u određenoj meri se razlikuje od onog što bismo mogli imenovati kao tipičnim neorealističkim izrazom. Štaviše, za neorealizam ga možda najviše vezuje biografija nalik filmovima De Sike, koji oslikavaju teško detinjstvo dece prinuđene da odrastaju pod teškim ekonomskim i socijalnim uslovima tadašnje Italije<sup>287</sup>. Ovi biografski podaci relevantni su za razumevanje njegovog kasnijeg rada i može se reći da je posao koji je obavljao u štampariji<sup>288</sup> (umesto školovanja), uticao na kompoziciono smela rešenja koja kasnije primenjuje na svojim fotografijama. Fotografija ulazi u njegov svet 1954. godine i Đakomeli se, povučen sopstvenom željom za analiziranje stvari i života koji ga okružuje, posvećuje radu na fotografskim serijama. Inspirisan neorealističkim filmovima Roselinija i De Sike i posleratnim delima Felinija<sup>289</sup>, Đakomeli se sam edukuje iz oblasti fotografije i svoju poetsku naklonost usmerava, putem ovog medija, ka prirodi i svemu ljudskom što zapaža u svom okruženju. Poznato je da je dugo proučavao teme i serije fotografija koje je beležio (i po nekoliko godina), od kojih je prva bila *Život u skloništima* – snimljena sa prizorima mesta na kojima je radila njegova majka.



*Dečak iz Skana, 1957.*

Dalji korak u fotografskom istraživanju sveta, Đakomeli preduzima putujući po gradovima Italije i istražujući socijalne uslove koji su ga vraćali sopstvenom životnom iskustvu. Jedna od

<sup>286</sup> Rojter je kao mlad (sa dvadeset godina) počeo da se bavi fotografijom.

<sup>287</sup> Mario Đakomeli potiče iz siromašne porodice, i poznato je da je tokom detinjstva pratio majku (koja je bila pralja) u gradska sirotinjska skloništa, gde joj je pomagao.

<sup>288</sup> Sa trinaest godina napušta školu i počinje da radi u štampariji kao tipograf. Tamo biva fasciniran načinom obrade i slaganjem teksta i slika. Takođe, piše poeziju i slika.

<sup>289</sup> New York Times, *Mario Giacomelli, poetic photographer*; Margaret Loke, 06. 12. 2000.

njegovih najpoznatijih fotografija snimljena je 1957. godine u selu Skano u centralnoj Italiji, koje je već bilo fasciniralo Anrija Kartije-Bresona, što neminovno ukazuje na postojanje uticaja njegovog rada i na samog Đakomelija. Fasciniran grafičko definisanim vizuelnim odnosima koji oslikavaju život ovog sela, čisto fotografskim postupkom i igrom odnosa crno-belih tonova, Đakomeli prenosi opšti utisak melanholije ovog života u dvodimenzionalnu strukturu fotografije. Džon Sarkovski (John Szarkowski), kurator fotografskog odseka u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (MoMA), otkupio je neke od fotografija iz serije *Skano* za potrebe publikacije u foto-monografiji *Pogled u fotografiju: 100 slika iz kolekcije Muzeja moderne umetnosti (Looking at Photographs: 100 Pictures from the collection of the Museum of Modern Art)*, koja je izdata prvi put 1973. godine i smatra se klasikom među izdanjima fotografske tematike, koja svojim uticajem određuje istoriju ovog medija.

Sva dalja Đakomelijeva putovanja bila su usmerena ka ličnom istraživanju socijalnih uticaja koje je mogao povezati sa sopstvenim životnim iskustvom. U kasnijem periodu okreće se skoro konceptualno definisanom izrazu i njegove fotografije karakteriše spona između poezije, starih radova i analiza i samoispitivanje sopstvenog opusa. Njegovi kasniji, grafički svedeni radovi<sup>290</sup>, mogu se uporediti sa štamparskim tehnikama slaganja teksta i slike (kao vizuelnih formi) i time povezati sa estetskim stanovištima koji su se začeli tokom Đakomelijevog odrastanja. Iako je opšti, preovlađujući ton njegovog životnog fotografskog dela udaljen od karakterističnog neorealizma, svojim počecima i konstantnim interesom za humano, Đakomeli predstavlja jednog od najinteresantnijih i specifičnih neorealističkih fotografa. Fotografski rad koji nastaje na ulicama gradova Italije nakon Drugog svetskog rata, direktna je veza sa ovakvom tvrdnjom, iako je on "maskiran" njegovim poetskim stavom i naklonošću ka apstraktnoj formi. Čak se i u primeru *Dečak iz Skana* – fotografiji koja je svojim sadržajem tipičan primer neorealističnog motiva – naglašava ovaj pristup u nerealno izdvojenoj, centralno pozicioniranoj figuri malog dečaka kao primarnoj i u sekundarnim (iako postavljenim u prvi plan) crnim (skoro siluetama) ženskim figurama. U njoj je dualizam, toliko karakterističan za njegov rad, primetan i upečatljiv. S jedne strane stoji opšta tendencija u italijanskoj umetnosti tog doba, rođena na postulatima neorealističkog filma i odnosi se na temu i sadržaj fotografije. S druge – lične ekspresivne mogućnosti koje ovaj sadržaj pretvaraju u napredniji i slobodniji fotografski izraz i daju joj notu lične poetike. Koreni ovog dualizma nalaze se u samoj ličnosti Đakomelija: u njenom duhovnom i objektivnom aspektu.

---

<sup>290</sup> Krajem šezdesetih godina dvadesetog veka, počinje rad na studijama prirode, drveća kao i arealne fotografije. Početkom sedamdesetih, radi eksperimente u laboratoriji, poput duplih ekspozicija, naglašenog kontrasta na fotografijama itd.

Suočava se sa realnošću sveta da bi otkrio unutrašnju vrednost koja kasnije preovladava objektivnu formu.



195?.

Autorskim, izuzetno snažnim stavom, Đakomeli dokazuje da se neorealizam u fotografiji može preneti i na više (vizuelne i duhovne) nivoe i da može komunicirati kako sa posmatračem, tako i sa subjektom snimanja na empatičnom nivou prenosa emocija i poruke. Tome upravo i "služe" fotografske tehnike kojima se Đakomeli služi više od ostalih savremenika: da bez cenzure izrazi sopstvena osećanja i da objektivnost podredi subjektivnom, ali još uvek u formi koja se nalazi na granici vizuelno i grafički realne definicije. Njegova sloboda u postprodukciji podređena je onome što prethodi: samom nastanku nekog snimka. Primarno je osnovno autorsko osećanje i motiv (ili ideja), dok je tehnika sredstvo kojim će (na kreativan i neuobičajen način u odnosu na druge neorealističke fotografe) Đakomeli zaokružiti svoj rad. Poput snimanja filma i procesa montaže kojim se celina spaja i delo dobija svoju završnu formu i oblik. Zbog toga se može tvrditi da Đakomelijev rad doseže iza (tada) konvencionalnih načina snimanja. Prefinjenost koju usmerava ka fotografiji kao umetnosti, jeste odlika ličnog odnosa koji je razvijen u slobodnom duhu (samoedukacijom i ličnom slobodom) i zbog toga ima krajnji oblik koji varira između realnog i estetski slobodnog ograničenja unutar italijanske neorealistične fotografije, te se stoga može reći da svojim delom, on stoji izvan vizuelnog klišea svog vremena.



195?.

Njegova duboka posvećenost konceptu i smislu koji fotografski zapis poseduje, vidi se ne samo u okvirima njegovog rada nego se tragovi ovog razmišljanja nalaze i u pisanim izvorima, odnosno korespondenciji koja je ostala iza bliskog prijateljstva sa drugim bitnim neorealističkim fotografom, Alfredom Kamizom (Alfredo Camisa), gde se jasno vidi njegova zainteresovanost za umetnost fotografije u pedesetim godinama dvadesetog veka. Otud njegova sloboda u manipulaciji fotografijom: on se koristi svim sredstvima da bi postigao lični cilj i potvrdio patos egzistencijalnih pitanja (tako bitan za neorealizam) apsolutnom slobodom stila, koji odražava autorsku strast. Intenzivno, Đakomeli teži ka izrazu koji lična stanovišta izražava na način koji je različit od ostalih, a opet u bliskoj vezi sa istinom života: "Često mi kažu da su moje fotografije pune grešaka, a umesto toga ne vide koliko mi je vremena trebalo da stvorim fotografiju sa toliko mana."<sup>291</sup>

### **1.6. Nino Miljori (Nino Migliori), (1926–)**

Radi jasnijeg pozicioniranja unutar italijanske grupe neorealističkih autora, Miljorijev rad se može uporediti sa uticajem stranih fotografa koji su приметni u svakom segmentu fotografskog neorealizma. U najvećoj meri sa delom Anrija Kartije-Bresona (zbog "odlučujućeg momenta" koji je prisutan kao bitan fragment i nosilac informacije na fotografijama), kao i sa delom Volkera Evansa (zbog grafički prevedenog osećaja koje neko mesto, nastanjeno ljudima, nosi). Davanje ovih, naizgled potpuno različitih karakteristika, kao osnovnih parametara Miljorijevom radu, ima za cilj da ga definiše u jedinstvenom svetlu (kao što je slučaj i sa ostalim analiziranim autorima, uostalom) i da istakne najelementarniju karakteristiku njegove lične estetike i umetnosti.

---

<sup>291</sup> Enrica Vigano *Mario Giacomelli, Il Mio Canto Libero; Mario Giacomelli. La Collezione della Città di Lonato*, Admira Edizioni, Milan 2003. str

("They often tell me that my photographs are full of errors, and instead they don't know how much work it took me to create a photo so flawed.")



*Ruke govore, 1956. (deo iz serije<sup>292</sup>)*



*Ljudi sa severa, 1953.*

Osećaj za odlučujući momenat prilikom snimanja neke fotografije, jeste izuzetno bitan i on u delu Kartije-Bresona dobija svoj potpuni smisao i potvrdu. Nezahvalno je porediti Miljorija sa opusom ovog umetnika, zbog činjenice da je upravo Breson zaslužan za utvrđivanje fenomena "odlučujućeg momenta" u fotografiji<sup>293</sup>. Ipak, Miljori ima svoj poseban stav koji se zasniva na presudnim momentima koji naglašavaju ideju, osećanje ili sveukupnu atmosferu neke fotografije. Iako ne toliko eksplicitan i "oštar" poputa Bresona, Miljori (percepcijom koja je svojstvena dokumentarnom istraživanju) izdvaja iz svakodnevice i jasnih sveprisutnih životnih situacija određene momente koji, prevedeni u fotografski medij i format, poseduju snagu željenog izraza. Ovim mehanizmom on prenosi iskren i istinit duh života Italije i Italijana, sa određenom dozom vedrine i humora. Pored toga, akcentuje određen momenat i, uz kombinaciju sa ontološkom karakteristikom fotografskog kadra, izdvaja ga na površinu i čini bitnim i izuzetnim. U tome je njegova bliska povezanost sa neorealizmom: uočavanje opštih mesta svakodnevnog života i njihovim izdizanjem na "uzvišeno mesto".

<sup>292</sup> Snimljene su četiri fotografije koje sačinjavaju deo sekvence o razgovoru tri starije žene na stepeništu. Tek na poslednjoj u seriji fotografija, one postaju svesne Miljorijevog prisustva.

<sup>293</sup> *Odlučujući momenat (The decisive moment)* je termin koji je u istoriji fotografije dobio ime (i smisao) prema istoimenoj knjizi Anrija Kartije-Bresona izdatoj 1952. u Francuskoj, pod nazivom *Images à la sauvette*. Ovaj termin označava ne samo kratak vremenski fragment u kojem jedna fotografija nastaje nego ga i postavlja kao najbolji mogući izbor u vremenu i postojanju nekog fenomena ili događaja, prilikom nastanka fotografije koji sobom, tako ovekovečen, nosi mnogo više od pukog grafički definisanog prikaza stvarnosti.





*Ljudi iz Emilija, 1957–59.*



*Ljudi iz Emilija, 1957–59.*

Inkorporiranje tipografije (zatečene *in situ*) kao sastavnog elementa i nosioca određenog značenja (socijalnog pre svega), na fotografiji je druga odlika Miljorijevog rada koja svoje korene ima u delu Volkera Evansa (i ostalih fotografa koji su poznih tridesetih bili uključeni u rad *Farm Security Administration*<sup>294</sup> u Sjedinjenim Američkim Državama). Po istom principu, scena ima značajno mesto unutar fotografije kao sastavni, ravnopravni element, a ne samo pozadina za aktere koji su se našli unutar nje. Zapravo, ova dva primarna sintaksički orijentisana elementa, ravnopravna su po svojoj funkciji. Jedan određuje drugi radi građenja značenja fotografije kao celine. Ovako posmatran, Miljorijev rad se može svrstati u neorealistički pokret, ali sa tvrdnjom da se u njemu oseća i primesa modernizma, zbog činjenice da u svoj rad on inkorporira i umetnost i dokument. Njegova neorealistička fotografija u isto vreme je i "umetnička" ali ne i piktorijalna, zbog toga što je dokument ipak primarna komponenta koja proizilazi iz potrebe autora da registruje ljudsku stvarnost u kojoj je još uvek prisutna svest (ili naznaka sećanja) o završenom ratu.

Upravo iz ove primarne inicijative nastaju njegove fotografske serije, snimljene u mestima posleratne Italije i tako klasifikovane: *Ljudi sa juga*, *Ljudi iz Emilija* i druge, gde sam sprovodi na najbolji i najmerodavniji način fotografsko istraživanje, živeći u bliskom

---

<sup>294</sup> *Farm Security Administration*, osnovana 1935. godine bila je pokušaj američke državne administracije da odgovori na situaciju u zemlji, nastalu nakon Velike depresije u tridesetim godinama dvadesetog veka. Podrazumevala je i fotografski program koji je angažovao brojne fotografe da dokumentuju život u ugroženim ruralnim predelima Sjedinjenih Američkih Država. Danas se, fotografije nastale u okviru ovog projekta, smatraju bitnim mestom u istoriji dokumentarne fotografije.

kontakta sa ljudima o kojima svedoči putem svojih radova. I sam je rekao: "Ono što me je dovelo do toga da fotografiram [...] bila je želja da upoznam sve te ljude. Osjećao sam potrebu da budem s njima u bliskom kontaktu i sudjelujem u njihovim navikama; pokušao sam razumjeti njihovu kulturu [...] <sup>295</sup>". Sinteza njegovog istraživanja definisana je fotografijama, vizuelnim dokumentima, koje prenose intenzitet i emociju iskustva na etički i estetski čist i jasan način. Miljorijev cilj je da dokumentuje scene, prizore, likove i životne činjenice koje su u bliskoj vezi sa nedavnom prošlošću, uz prizvuk prisutnosti određenog događaja koji (sada već) priprada skorijoj istoriji. Dakle, on nema za cilj puku objektivizaciju stvarnosti, nego njeno emotivno dokumentovanje, vizuelno svedočenje, u koje je utkan životni impuls i uz osvrt na (istorijsko-hronološki orijentisano) mesto i vreme te stvarnosti. Usled ovakve predanosti, njegove fotografije poseduju intenzivnu snagu i privlačnost, kao posledicu istraživanja sa stavom vizionarskog pristupa i originalnosti.

Zapravo, sveukupan Miljorijev opus ne podleže ovakvoj klasifikaciji. Uticaj tada aktuelnih umetničkih tendencija (putem prijateljstva sa Đorđom Morandijem (Giorgio Morandi) oseća se na radovima u kojima se služi raznim tehnikama koje dozvoljavaju ekspresiju drugačijeg tipa (grebanje negativa, itd.). Spoj apstraktnog, Bresonovskog i dokumentarnog, prisutan je u svim fazama ovog ličnog eksperimenta i, po primeru koji datira iz 1951. godine, hronološki ulazi u oblast fotografskog neorealizma.



*Bez naziva, 1951.*



*god*

Evidentno je, stoga, kada se uporede njegove fotografije nastale na početku karijere, da Miljori stoji podeljen između čistog neorealističkog izraza i eksperimenta. Ovaj dualizam je, ipak, spojen jednom konstantom koja polazi od iste tačke prilikom pristupa realizaciji dela: narativno-dokumentarni faktor koji je prisutan kao polazna tačka istraživanja imaginarnog ili formalnog tipa. Sve to utiče na karakter njegovog sveukupnog dela i, kad je u pitanju neorealistička fotografija, grupiše jednu celinu vizuelnih svedočanstava o italijanskim društvenim zajednicama na jedan nov, inovativni način, putem kojeg su prikazana realna i čista, izvorna ljudska stanja i životne situacije. Dakle, neorealizam bez predumišljaja: "Za

<sup>295</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 38.

pojam neorealizma saznali smo tek kasnije. Za nas je to bio realizam s kojim se svatko suočavao na svoj osobni način. [...] Mislim da doba neorealizma zapravo čine mnogi neorealizmi. Moj [...] je jedan socijalni realizam proživljenoga u kojem je unutarnja potreba bila identifikacija s narodom.<sup>296</sup>

Nakon rata, Miljori putuje (kao i većina fotografa) na jug zemlje i odgovara na kreativni impuls koji se rađa iz nacionalne potrebe da se "oglasi" nakon zatišja, koje je bilo nametnuto tokom ratnih godina. Na taj (opšti i lični) impuls, on odgovara dokumentujući stil života koji je suočen sa novim izazovom: pridošlim novim kulturnim uticajem iz Sjedinjenih Američkih Država i modernizacijom koja menja stare tradicionalne načine življenja. Svi ovi činioци daju osnovni ton Miljorijevom radu: šarm starog i sublimacija novog, dokument životnih istina i njihov vizuelni prevod u forme koje neminovno asociraju na vizuelna rešenja nametnuta pop-art kulturom. Rezultat: vizuelna decenijska studija kulture koja nosi tragove nedavne prošlosti i koja će uskoro nestati pod naletom novih kulturnih obrazaca i miljea.

Bilo da se izražava na dokumentarni ili apstraktni način, u Miljorijevom delu uvek postoji jak i intenzivan osećaj za humanost i čovečnost (koji je i prigodan sintezi humaniste i dokumentariste), a koji se nameće posmatraču na način kojim intenzivan dokumentarni ili neorealistički film čini svojim vizuelno snažnim formama. Svedočanstvo koje je oformio fotografijom prenosi dostojanstvo ljudi, Italijana, pedesetih godina dvadesetog veka, u jednom kratkom istorijskom periodu koji se nalazi na raskrsnici između kraja rata i nove budućnosti nove kulture i načina življenja. Rascep između prošlosti i nove budućnosti predstavljen je poput fotografskog mozaika koji, sastavljen, gradi sliku i prošlog i budućeg vremena, sa konceptualno analitičkim pristupom subjektu i objektima fotografije, a koji je načinjen u doba kada neorealistički impuls u fotografiji poprima svoj pun zamah.

### **1.7. Alfredo Kamiza (Alfredo Camisa), (1927–2007)**

Kamiza je tipičan predstavnik italijanske neorealističke fotografije i njegovo delo u najboljoj meri korespondira sa očiglednom tematikom kako neorealističkog filma tako i svetske fotografije tog perioda. Zapravo, Kamizin rad bi se mogao upotrebiti u didaktičke svrhe upoređivanja svih ovih elemenata i njihovih međusobnih uticaja, s obzirom na to da je grafički, kompoziciono, estetski i etički okarakterisan kao "pravi" predstavnik ovog pokreta. Jasne forme, nemi izrazi puni narativnog, socijalna tematika posleratne Italije, inkorporacija

---

<sup>296</sup> Ibid, str 38.

Pitanje na odgovor u vezi sa odrastanjem u posleratnom periodu i svesti o prisustvu neorealizma.

tipografije unutar vizuelnog (što bi se takođe moglo porediti sa uticajem američkih fotografa, već pomenutih u slučaju Nina Miljorija) i foto-reporterski pristup, jesu osnovne (ali ne i jedine) karakteristike koje su bitne prilikom definisanja i analize njegovog rada.

Alfredo Kamiza je, pored toga, svoj značajan fotografski opus realizovao u malom vremenskom periodu (u odnosu na ostale fotografe neorealizma), između 1953. i 1961. godine, kada prestaje da se bavi fotografijom. S obzirom na kratak aktivan umetničko-produktivni period, iz broja objavljenih foto-monografija, evidentno je da je Kamiza fotograf u potpunosti posvećen svom radu. Lična samoprocena nameće mu se nakon objavljenih fotografija u časopisu *Il Mondo*<sup>297</sup>, kada počinje da razmišlja o dilemi sa kojom se suočava: da li je njegova fotografija umetnost ili ne. Ova razmišljanja su prisutna i u prepisci sa Miljorijem, ali se nadovezuju na "tradiciju" fotografije i njene evolucije, koja je tek početkom dvadesetog veka ovom mediju donela status umetnosti. Kamiza je, dakle, svestan ove problematike i usmerava je na ispitivanje i samovrednovanje sopstvenog dela (što je redak slučaj među fotografima i umetnicima uopšte).



godina



godina

Sam kaže da se na početku svog fotografskog rada jednostavno prilagođavao trendovima vremena, bez posebne lične satisfakcije: "[...] i ja sam započeo fotografirati, ne znajući ništa o onome što se događalo u inozemstvu, prilagođavajući se trendovima tog vremena: bijeli oblaci na tamnom nebu, grupe časnih sestara, naborani starci, prosjaci po uglovima ulica i tako dalje. Fotografirao sam, ali nisam bio zadovoljan rezultatima"<sup>298</sup>.

Razultat ovog samoispitivanja jesu nove fotografske serije sa inovativnim karakteristikama u kojima nema konvencionalno dominantnih tema, tada prisutnih u Italiji. Umesto toga, Kamiza sopstvenu umetnost sinhronizuje sa periodom koji nadolazi i time fotografskoj umetnosti daje

<sup>297</sup> Od 1951. do 1960. godine.

<sup>298</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009; str 34.

svoj veliki doprinos. Bitan uticaj na njegovu ličnost i rad ima i pripadnost foto-klubovima: najpre, 1954. godine, *Mizi*, a kasnije i čuvenoj *Busoli*. Iako je počeo svoj samostalni fotografski rad 1952. godine kao nezavisni fotograf, pripadnost ovim klubovima neminovno utiče na njegov odnos prema izlagačkoj delatnosti i nagrade koje dobija na izložbama posvećene su njegovom manje formalnom stavu, skoro nadrealno obojenom. Stoga se, krajem pedesetih i početkom šezdesetih, on okreće ka samostalnom radu, načinivši preokret i okrenuvši se narativnom, umesto aprstraktnom pristupu u fotografiji.



godina



godina

Početak ovog njegovog plodnog perioda označava serija *Pijace (Il Mercato)* iz 1956. godine, na čijem se primeru može sagledati Kamizina sinteza dotadašnjih ličnih previranja i preispitivanja. Ovim radom ide korak dalje unutar istraživanja sopstvene kreativnosti i inkorporira, na skoro nadrealan način (poput Ežen Atžea), subjektivnost u rad, time što sve komponente fotografije prevodi u subjektivan kod, prikaz, čime one (ljudi, eksterijeri, objekti) gube svoju ontološku vrednost i transponuju se u novo značenje. I u daljem radu, on istražuje granice ove forme, ali se uvek oseti kompoziciona strogost koja vodi svoje poreklo od pripadnosti i uticaja grupe *Busola*, put koji će Kamiza slediti sve do 1961. godine, kada u potpunosti napušta fotografiju.

Stoga je moguće zaključiti da se Kamizin lični izraz formira linearno, uz duboku svest o tome šta stvara i kakav je karakter njegovog dela. Svakako je nezaobilazan u analizi autora neorealističke fotografije, zbog činjenice da veliki deo njegovog opusa s početka pedesetih godina dvadesetog veka, bez pogovora pogoduje osnovnim karakteristikama ove grupacije: delo je nastalo u periodu velike kulturne vitalnosti u Italiji i pod uticajem neorealističkih filmova, na šta se fotografija kao umetnost i dokumentarni medij, nadovezuje svojom tendencijom da evocira potresni period i prikaže stanje zemlje i ljudi u godinama nakon završetka rata, sa velikom dozom socijalne obojenosti i prikaza želje u tranzicionom periodu, kada je strana kultura postajala sveprisutna. Sistematizacija Kamizinih fotografija može lako

dovesti do kategorizacije njegovog ličnog stava, najviše potkrepljena činjenicom da je ovaj autor prestao, sopstvenom odlukom, da se aktivno bavi fotografijom u određenom periodu svog života. Sam je izjavio da "postoje fotografi koji snimaju prstom i okom i oni koji to čine mozgom i srcem. Moje prolazno prisustvo u italijanskoj fotografiji, mislim, prilično jasno pokazuje moj izbor ovih dveju strana"<sup>299</sup>. Njegovo povlačenje iz fotografije bilo je inicirano duboko moralnom odlukom povodom konstatacije da sopstveni rad mora podrediti određenim kriterijumima koje je nametalo izdavaštvo, a koje je on smatrao inferiornim. Dakle, Kamiza se radije povlači iz fotografije, nego da podredi svoj rad onome što je smatrao nedovoljno kvalitetnim, a što ga je uslovljavalo da opstane u praksi podređenoj i zavisnoj od štampanih medija (bez koje dokumentarna fotografija onog vremena nije ni "postojala"). Sve ove činjenice predstavljaju nam Alfreda Kamizu kao umetnika, fotografa koji je velikim i najkarakterističnijim delom svog fotografskog opusa, pripadnik neorealističke struje u Italiji nakon Drugog svetskog rata. I više od toga, on je autor koji ne pristaje da svoju umetnost, kvalitet sopstvenog dela i autoritet podredi kompromisima, te sebe – autora stavlja na prvo mesto, ostavljajući tako za sobom ograničen kvantitetom, ali ne i kvalitetom, fotografski opus

---

<sup>299</sup> <http://www.alfredocamisa.it/neorealismo.htm>

"Postoje fotografi koji svoje fotografije snimaju prstima i okom, i oni drugi koji rade mozgom i srcem. Verujem da moje kratko prisustvo u italijanskoj fotografiji jasno govori kojoj strani sam se priklonio od samog početka. Došavši zatim konačno, poput drugih mojih prijatelja ili kolega, do raskrsnice na kojoj je trebalo napraviti izbor između amaterizma i profesionalizma, shvatio sam da mi rad na jedini način na koji sam bio naviknut – i u kojem sam se smatrao ostvarenim, kako zbog svoje kulture tako i zbog svoje mentalne forme (deformacije) – ne bi prozaično omogućio da rešim probleme svakodnevnog opstanka, barem u kratkom ili srednjem roku. Da radim zaviseći od nekog urednika, ukoliko bi se neko takav i našao, delovalo mi je tada suviše kao "prostitucija", meni, mladiću koji je još uvek bio zadojen post-otporaškim idealima, ubeđenom braniocu oslobođenja južne Italije, čitaocu – u Milanu – torinskih novina "La Stampa", oduševljenom motom "FRANGAR NON FLECTAR\*" (\*U slobodnom prevodu: „Bolje grob nego rob“, bukvalno bi bilo u smislu „Pre ću pući nego ću glavu pognuti“) iz njihovog podnaslova (koji se zatim vremenom izgubio u velikom političkom kompromisu). Tako sam primorao sebe da je napustim, da izađem iz fotografskog "full immersion" pre nego što u njega potpuno porinem i pre nego što izbor (između fotografije ili nastavka života) postane nepovratan i izvrši sudbinski uticaj na moj "privatni" život. Opterećenje radnim obavezama (dvostruko preseljenje na jug) i ideološka razočaranja koja su usledila nakon propasti svake industrijske inicijative i utopije o uzdizanju južne Italije, učinili su ostalo. Odluka me je koštala. Koštala me je mnogo zbog posvećenosti i angažovanja koje sam bio posvetio fotografiji. Vreme korišćeno punim plućima, oteto od drugih sigurno važnijih obaveza, u kojem se tek sada, 50 godina kasnije, nazire neki znak priznanja i poštovanja. Odluka je bila drastična i konačna. Tada je bila bolna, ali ispravna. Izašao sam iz toga razočaran, povređen, ali nisam se kajao. Danas... danas bi sve možda bilo drugačije (a razvoj digitalne tehnologije bi sigurno imao svoj doprinos u tome)." Alfredo Kamiza

izuzetnog značaja, autonoman u odnosu na ceo neorealizam: "Moram reći da osobno smatram da nikada nisam bio pod izravnim utjecajem neorealističke književnosti ili filma, već da sam prije bio tumačem tog kulturnog doživljaja."<sup>300</sup>

### 1.8. Đani Berengo Gardin (Gianni Berengo Gardin), (1930–)

Dela Đani Berengo Gardina mogu se okarakterisati *poetsko neorealističkim*, zbog jedinstvenog stila koji definiše svaku njegovu fotografiju. Naime, Gardin je autor koji svojom biografijom pripada neorealističkom krugu fotografa, vezanim za šire podneblje Italije, ali koji ima bliske veze sa venecijanskim klubom *Gondola*. Fotografijom je počeo da se bavi kao mlad autor, sa navršene dvadeset i četiri godine života i selidbom u Milano, 1965. godine, započinje i njegova profesionalna karijera. Slično ostalim neorealističkim fotografima, Gardin počinje da se bavi foto-žurnalizmom koji je u bliskoj vezi sa tadašnjim tendencijama u izdavačkoj delatnosti. Između ostalog, živi u Rimu, Veneciji (gde uči fotografiju od Paola Montija), Luganu i Parizu, ali se tek selidbom u Milano i radom za *Il Mondo* i Marija Panuncija (Mario Pannunzio), definiše njegova profesionalna orijentacija u fotografiji.



1953.



1959.

Njegov, do tada rigidan stil, počinje da se razvija i profesija foto-reportera prerasta u aktivan, trajni čin delovanja na polju u kojem može da uradi više od pukog pružanja vizuelnih informacija auditorijumu, na koji nailazi putem štampanih publikacija. Fotografijom kao posrednikom, on komunicira sa publikom, dokumentuje stvarnost Italije i njenog naroda, beležeći skoro nadrealne momente koji, na suptilan način, pripovedaju o istinitim motivima preuzetim iz ljudskog života. Ono što ga razlikuje od ostalih autora neorealizma, jeste tematska opredeljenost ovih motiva: spontani trenuci životne opuštenosti, nerigidan i težak momentum socijalno obojenih situacija posleratnog života, opuštene, spontane ljudske situacije.

---

<sup>300</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009; str 34.



1960.



196?.

Iz potrebe da stvarnost prenese na što autentičniji način, Gardin se decidno odlučuje za upotrebu crno-belog filma (kao i većina neorealističkih autora, uostalom), ali sa bitnom svešću o tome da kolor odvraća pažnju sa krucijalne teme dela, kako fotografu tako i posmatraču fotografije. Pored toga, čvrsto se drži odluke o nevršenju nikakvih naknadnih korekcija, bilo u formatu kadra, kontrastu fotografije ili ostalim aspektima koji mogu da utiču primarno na kompoziciju i redosled likovnih elemenata unutar snimka, a potom i na suštinu samog dela. Dakle, za njega je primarno dokumentovati poetiku života i njegovu istinitost i u tom "sirovom" stanju, prezentovati je posmatraču. Ovaj stav može se protumačiti kao simbioza njegovih ličnih autorskih stavova i foto-reporterskog pristupa, po kojem se naknadnim doradivanjem fotografije, gubi iskrenost snimljenog prizora, a naglašava njena snaga koja se nalazi u bliskosti sa realnim<sup>301</sup>.

Đani Berengo Gardin je javno deklarirao koji su strani uticaji<sup>302</sup> imali velikog udela u izgradnji njegovog ličnog stava unutar fotografske delatnosti, ali je od ove činjenice interesantnija ona koja ukazuje na postojanje posredno-direktno veze sa radom Pola Strenda<sup>303</sup>, preko saradnje sa Čezareom Cavatinijem i zajedničkim radom na knjizi: *Un paese vent'anni dopo*<sup>304</sup> 1973. godine. Knjiga predstavlja isti motiv koji je ovog puta obrađen dvadeset godina ranije, uz retrospektivnu notu: život i predeo stanovnika malog sela Luzare, ali više od svega, ova knjiga je značajan putokaz koji dokazuje saradnju stranih fotografa sa italijanskim, kao i sa filmskim autorima neorealizma.

---

<sup>301</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 31.

Izvod iz intervjua:

"[...] odlučio sam da će moj osnovni cilj kao fotografa biti fotografijama pripovijedati događaje i činjenice."

<sup>302</sup> Brasai, Rober Duano, Vilijam Klajn (William Klein)

<sup>303</sup> Čezare Cavatini i Pol Strend su 1955. godine objavili knjigu sa fotografijama Pola Sternda, *Un Paese* i tekstom Cavatinija.

<sup>304</sup> Čezare Cavatini i Đani Berengo Gardin, *Un paese vent'anni dopo*, izdanje Motta, 2002. interni kod 7247.





*Un paese vent'anni dopo, 1973.*



*Godine neorealizma, smjernice Talijanske fotografije, 2009.*

Đani Berengo Gardin je, dakle, svestran autor sa korenima u foto-reporterstvu, ali sa izuzetnim smislom za suštinu snimljenog dela i liričnim pristupom njegovoj interpretaciji. Njegovo aktivno i raznovrsno bavljenje fotografijom, nakon nekoliko decenija unutar ove profesije, svrstalo ga je u vrh italijanske (a i svetske) fotografske scene i njegova sveprisutnost na umetničkoj sceni druge polovine dvadesetog veka, potvrđena je brojnim učešćem na međunarodnim festivalima, izložbama<sup>305</sup>, objavom foto-monografija i drugih publikacija. Ipak, po svom tematskom opredeljenju, izdvaja se od ostalih neorealističkih autora činjenicom da je fotografski rad usmerio i ka ostalim žanrovima unutar fotografske delatnosti: od arhitekturnog snimanja, do utilitarne fotografije. Svakako je, za potrebe analize ovog rada, a i sagledano iz jedne šire vizure, potrebno usmeriti pažnju na njegov rad koji ostaje najkarakterističniji upravo u oblasti neorealizma, sa velikom dozom lične poetike: "'Socijalno' nije sinonim za 'bijedu'. U središtu Milana snima se drugačijim okom negoli na periferiji, zato što su i problemi drugačiji, ali ista ostaje zamisao o fotografiji u 'službi' promišljanja, propitivanja i nagovještavanja odgovora.

<sup>305</sup> Đani Berengo Gardin je objavio više od dve stotine foto-monografija. Izlagao je u vodećim svetskim institucijama kulture (*Muzej moderne umetnosti* u Njujorku; *The Georege Eastman House* u Ročesteru, *Nacionalna biblioteka* u Parizu; *Rencontres* u Arlu; *Mesec fotografije* u Parizu itd.) i dobio velik broj najuticajnijih priznanja i nagrada iz fotografske umetnosti.

Ako je u mojem radu jedan dio posvećen istraživanju predstavljenih činjenica (kao mogućoj kulturi znanja), a drugi dio njihovoj umjetničkoj reprezentaciji (kao mogućoj umjetničkoj kulturi), bez pogovora sam skloniji prvoj mogućnosti. Čak na fotografijama arhitekture i krajolika, gdje ponekad nema niti jedne osobe, uvijek pokušavam prenijeti prisutnost i djelovanje čovjeka kao pokretača i središte svakodnevnog života.<sup>306</sup>

### **1.9. Pjerdordo Branci (Piergiorgio Branzi), (1928–)**

Pjerdordo Branci je pravi primer fotografije italijanskog neorealizma, koja je u direktnoj vezi (odnosno pod direktnim uticajem) stranih fotografa druge polovine dvadesetog veka. Naime, Pjerdordo Branci započinje fotografski rad pedesetih godina, nakon napuštanja studija prava i promene profesionalne orijentacije. Rođen u Firenci, imao je prilike da vidi radove Anri Kartije-Bresona, tada već čuvenog francuskog fotografa, i poseta izložbi njegovih radova u Firenci<sup>307</sup>, označava tačku prekretnicu u Brancijevom životnom opredeljenju. Nakon ovog događaja, on odlučno počinje da se aktivno bavi fotografskim medijem i ovim putem nameće se interesantno poređenje sa sličnom životnom situacijom njegovog uzora Bresona, koji je takođe svoj život usmerio ka fotografiji nakon upoznavanja sa radom (jednom fotografijom, zapravo) fotografa Martina Munkačija (Martin Munkacsi)<sup>308</sup>.

Po uzoru na Bresona, i Branci stvara liričan i narativan fotografski opus, kompoziciono precizno definisan i kristalno jasan. Izuzetnu veštinu ispoljava u okviru manevrisanja elementima fotografije da bi istakao svoje lično zapažanje određenog životnog momenta i situacije koju snima. Suština njegovog delovanja u okviru fotografije, jasno je predstavljena sadržajem samih radova: fotografijom, Branci ima slobodu u izražavanju sopstvenih zapažanja i u njihovom vizuelnom artikulisanju. Ovim putem, svaka fotografija otkriva određeni sadržaj koji nosi narativnost zabeleženog momenta, često socijalno obojen, sa akcentom na egzistencijalnu dimenziju ljudi tokom posleratnog perioda (kao i kod većine neorealističkih fotografa, uostalom). Usvajajući ove stavove, Branci vešto izbegava

---

<sup>306</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 31.

<sup>307</sup> Izložba iz 1953. godine u Palati Strocchi (Strozzi).

<sup>308</sup> Anri Kartije-Breson se aktivno bavio slikarstvom, dok nije upoznao rad Munkačija. Sam je više puta izjavio da je susret sa Munkačijevom fotografijom dečaka koji trče po talasu na obali mora, bio presudan u njegovoj profesionalnoj orijentaciji. Nakon ovog, Breson kupuje foto-aparat i započinje svoj fotografski put koji je rezultirao delom, danas jednom od najčuvenijih i najvrednijih u istoriji ovog medija.

piktorialne tradicije koje su bile i te kako prisutne u fotografskim amaterskim krugovima, a iz kojih je, kao samouk fotograf, i sam potekao.

Upornim formalno-poetskim realizmom, Branci je izgradio jasan i prepoznatljiv fotografski stav, zbog kojeg ga je Italo Canijer imenovao kao jednog od "najznačajnijih ličnosti u kulturi italijanske fotografije u godinama neposredno nakon Drugog svetskog rata, kada su parametri figurativne umetnosti još uvek pod snažnim uticajem estetskih i ideoloških stavova koje je promovisala grupa *La Bussola* (predvođena Đuzepeom Kavalijem) i čiji je Branci sam bio deo". Snažna individualna stanovišta dovode Brancija do kaligrafski definisane fotografske lingvistike sa estetskim vrednostima koje su ispred svog vremena i ostataka uticaja tradicionalnih piktorialnih tokova. Nova fotografska strujanja koja, sa ostalim elementima svakodnevnog života, socijalnih momenata i kulture uostalom, donose svež izraz i svest o autonomnosti kako fotografije kao umetnosti tako i fotografa kao autora, vrše izuzetan uticaj na Brancija. Svestan novog kvaliteta fotografskih tendencija potkrepljenih delima Roberta Frenka (Robert Frank), Vilijama Klajna, Pola Strenda i drugih, on dalje razvija svoj formalno realni fotografski izraz.



Branci se, dakle, dalje uči i usavršava na ovim novim stilovima u fotografiji, ali je sopstveni afinitet ka nadrealnom stilu formirao sam, i on je u velikoj meri uobličen socijalnim, društvenim i ostalim uticajima podneblja, na kojem je Branci gradio svoje delo. Te godine su bile početak duboke i radikalne promene u italijanskom društvu i Branci ovaj period u istoriji Italije prenosi kao delikatne skice svakodnevnog života, transponovane ličnim stavom kroz fotografsku umetnost. Kako je sam izjavio: "[...] odredio bih svoj fotografski rad više "realističkim" negoli "neorealističkim"; ili, bolje, da pripada "formalnom realizmu" sa socijalnim vrlinama"<sup>309</sup>.

<sup>309</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 36.



1955.



1960.

Stoga je lako klasifikovati Brancija kao italijanskog fotografa pedesetih godina dvadesetog veka, koji svojom ličnom estetikom pripada neorealističkim krugovima. Njegovo delo je filtrirano prefinjenom ličnom znatiželjom, okrenutom ka svakodnevnom životu okruženja u kojem živi i radi. Lični pečat je rezultat subjektivnog traganja za istinom života ljudi koji ga okružuju, prepisan u vizuelnu, skoro kaligrafski preciznu formu fotografskog medija. Fotografije snimljene u ovom periodu njegovog života, postaju univerzalni amblemi u većoj meri, nego reprezentativne slike specifičnih događaja – hronika života Italije.

I Branci je, kao i veliki deo neorealističkih fotografa posleratnog perioda, bio član fotografskih udruženja: 1954. godine postaje član grupe *Miza* i 1957. godine grupe *Busola*, što doprinosi izgradnji nove dimenzije unutar njegovog rada i proširenju uticaja koji je usvojio nakon upoznavanja sa radom stranih fotografa: Bresona, Strenda, Brasaija, Frenka i drugih.<sup>310</sup> Ovim novim iskustvima i asimilacijom uticaja koji se sve više šire, Branci dodatno oblikuje svoje ideje u stilskoj formi fotografije koju stvara. Njegov već izgrađeni stav: fotografskim dokumentom ispričati i svedočiti priče iz svakodnevnog života, dodatno se nadgrađuje i bogati. Zapravo, iskustvo iz *Mize* i *Gondole* samo ga je usmerilo ka daljem ovladavanju fotografske tehnike i ka sticanju svesti o snazi ovog medija, kao objektivnog i realnog prenosioca životne istine, transponovane i uobličene jezikom samog autora. O ovom pitanju je izjavio: " Iznad svega, fotografi su ti koji su se promenili (od pedesetih godina do danas). Oni koji su išli u *Misa*-u (poput mene, Đakomelija i Kamize) promenili su se, kao i

---

<sup>310</sup> <http://www.catpress.com/fotorepo/gallery/egalbran.htm>

U intervjuu sa Sandrom Pintusom (Sandro Pintus), Branci kaže: "USIS kancelarija je počela da prikazuje američke propagandne filmove i američke fotografe. Ansel Adams (Ansel Adams), Volter Judžin Smit (Walter Eugene Smith) i druge. Tu sam počeo da upoznajem radove stranih fotografa u Nacionalnoj biblioteci u Firenci, gde sam u to vreme živio. 1953. godine sam u Firenci upoznao fotografe iz grupe *Busola*, ali sam (kao i drugi) ubrzo osetio potrebu ka profesionalizmu u fotografiji". Intervju Pjerđorda Brancija i Sandra Pintusa *Iskustva velikog novinara i fotografa*

njihova fotografija. [...] menjaju se i intimni stavovi osoba. *La Bussola* je počela da istražuje u svetlu i oblicima, a *Misa* unutar socijalne tematike fotografije" <sup>311</sup>.

Svoj fotografski opus gradi putovanjima po Italiji 1955. godine<sup>312</sup> i razrađuje ono što se može okarakterisati formalnim realizmom, budući da je pažnja njegovog duha usmerena ka ljudima svakodnevice, sa određenom ravnotežom između liričnog, skoro poetskog tumačenja njihovih života i psihološkog pristupa kako akterima koje snima tako i posmatračima koji tumače i sagledavaju njegov rad. Kao i većina drugih neorealističkih fotografa pomenutih u ovom radu, i Branci saraduje sa časopisima *Il Mondo* i Mariom Panuncijem, kao i sa časopisom *Epoca* (sa Kamizom i Đakomelijem), tako da se i njegov rad može svrstati u kategoriju fotožurnalizma, budući da je ovim putem multipliciran i publikovan, te tako dostupan italijanskoj (i široj) javnosti. Kako je njegovo interesovanje usmereno ka životu tadašnje Italije i njenih građana, i na njegovim fotografijama primetna je sveprisutnost nove mas-kulture (ponajviše američke) i konzumerizma koja je nakon Drugog svetskog rata pristigla u zemlju i, kao takva, predstavljala kontrastnu pojavu dotadašnjem, izvorno italijanskom načinu života (čak i pre zatvorenosti režimskog sistema tokom fašističke diktature). Pojava novih društvenih klasa (odnosno izmena životnog modusa dotadašnjih) i rađanje jedne "nove Italije", uticalo je na Brancijev rad i navodi ga na razgovore o fotografiji sa kolegama (Kamizom i drugim).

Stavove koje je izgradio ovim tranzicionim procesom (koji se odvijao paralelno i u društvu i u okviru njegovog sopstvenog fotografskog rada), Branci primenjuje i u narednom profesionalnom napredovanju, kada počinje da radi kao dopisnik televizije RAI u Moskvi. Tokom ovog višegodišnjeg boravka u Rusiji, fotografija i dalje predstavlja lični katalizator spoljnih feonomena u lični rad, tako da su isti fenomenološki postulati koje je izgradio u ranijem periodu, primetni i u okviru fotografske serije<sup>313</sup> nastale tokom boravka u Moskvi. Tvrdnja da Branci kao autor predstavlja osobu koja se profesionalno realizovala u okvirima fotografije, ali i pokretnih slika (radeći kasnije za RAI), donosi i zaključak o ovom autoru kao predstavniku neorealističkog strujanja, prevedena njegovom izjavom koja se odnosi na iskustvo pri snimanju filmskom kamerom: "Sve ono što je izvan kadra ne postoji, čak i ako je ganulo autora"<sup>314</sup>.

---

<sup>311</sup><http://www.catpress.com/fotorepo/gallery/egalbran.htm>

Intervju Pjerđorđa Brancija i Sandra Pintusa: *Iskustva velikog novinara i fotografa*

<sup>312</sup> Putuje u Španiju 1956. godine i šezdesetih godina počinje da radi za televiziju RAI. Kao dopisnik odlazi u Moskvu gde ostaje četiri godine i 1966. godine odlazi u Pariz gde lično upoznaje Anri Kartije-Bresona. U Italiju se vraća 1968. godine, kada i dalje radi kao dopisnik televizije u Rimu.

<sup>313</sup> *Moskovski dnevnik*, 1962–1966.

<sup>314</sup> *Godine neorealizma Smjernice talijanske fotografije*; Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str 37.

### 1.10. Čezare Kolombo (Cesare Colombo), (1935–)

Zahvaljujući istraživačkom i historičarskom radu, Čezare Kolombo se danas smatra jednim od "učitelja" italijanske fotografije. Kolombo je više decenija organizovao izložbe, radio na objavljivanju knjiga i istraživanja u oblasti fotografske umetnosti<sup>315</sup>, u okviru kojeg se i sam prezentovao kao autor fotografija. Njegov istraživački rad se, dakle, sastoji od koherentne veze profesionalnog istraživačkog rada i ličnog umetničkog izraza i postavlja ga kao eminentnu ličnost u fotografiji, teoriji i vizuelnim komunikacijama, što je u velikoj meri podrška njegovom radu kao fotografa sa dugogodišnjim iskustvom u istraživanju, kritičkoj analizi i arhiviranju vizuelnih zapisa ovog profila.

Biografski podaci pružaju određeno pojašnjenje ovako specifične životne opredeljenosti, s obzirom na činjenicu da su mu roditelji bili pedagozi i umetnici<sup>316</sup>. Logično je, stoga, da je Kolombo nakon srednje škole i fakulteta, sredinom pedesetih godina dvadesetog veka, izabrao fotografiju kao primarnu profesiju, što zbog uticaja koji je imao unutar sopstvene porodice i odrastanja, što zbog aktuelnog vremena u italijanskom kulturnom razdoblju procvata neorealističkog duha i kulture štampanih magazina i foto-reportaže. Ipak, istim intenzitetom okreće se i teoriji umetnosti i vizuelne kulture. Svoje radove (fotografije i tekstove) objavljuje između 1955. i 1957. godine u časopisima *Fotografija (Fotografia)* (urednik Ecio Kroče (Ezio Crocche)) i *Feranija* (urednici Gvido Alfredo (Guido Alfredo) i Becola Ornano (Bezzola Ornano)).

Prijateljstvo sa Pjetrom Doncelijem (Pietro Donzelli), Paolom Montijem i Đanijem Gardinom ilustruje njegovu fotografsku biografiju i karakteriše je u duhu ostalih neorealističkih autora i ujedno ga uvrštava u vrh neorealističkih fotografa. Dalji rad na kritici fotografske scene nastavlja kao urednik mesečnika *Foto film (Photo Film)* (1965–1967), ali ga i vezuje za saradnju sa Italom Canijerom, čuvenim historičarem fotografije, što rezultira radovima koji su upućeni ka komparaciji italijanske fotografske scene sa internacionalnom. Ovaj rad je bitan kao teoretski, zbog brojnih stavova koji u pisanoj formi, potvrđeni konkretnom teoretskom mišlju historičara, sada postavljaju postulate fotografske umetnosti Italije u posleratnom periodu i relaciju ka ostatku fotografske internacionalne scene. Njegov rad nije se zaustavio

---

<sup>315</sup> Počev od *L'occhio di Milano (Milano viđen iznutra)* 1977. godine, do *Italijanske fotografske godine – 50*, 2006. godine.

<sup>316</sup> Otac Augusto (Augusto) je bio poznati slikar koji je vodio i umetničku školu dugi niz godina; majka Marija Sasi (Maria Sassi) je takođe bila slikar i nastavnik.

samo na kritici i teoretskoj formi, nego je produžio svoj opseg, pišući tekstove sličnog sadržaja, kao što su uvodnici za fotografske monografije autora poput Đanija Gardina i drugih. Aktivan rad u okvirima fotografske prakse potvrđuje izložbama, otvorenim raspravama i saradnji sa fotografskim kućama i studijima. Ova kohezija interesovanja i aktivnosti (nalik na onu Alfreda Štiglica sa početka dvadesetog veka u Sjedinjenim Američkim Državama) prestaje krajem šezdesetih, kada se Kolombo u potpunosti posvećuje profesionalnim aktivnostima u okvirima istorije i teorije fotografske umetnosti. Od brojnih foto-knjiga, koje je kao urednik realizovao, najpoznatija je *Pogled na Milano (L'occhio di Milano)* iz 1977. godine, koja je posvećena upravo radu italijanskih fotografa, nastalom tokom i neposredno nakon Drugog svetskog rata.

Kolombo je ovom knjigom želeo da naglasi značaj neorealističkih fotografskih godina za kulturu italijanske fotografije uopšte, kao i da pojasni specifičnu strukturu dokumentarnog fotografskog zapisa koji u isto vreme pruža objektivni dokaz neke realnosti i kombinuje ga sa kreativnom ulogom fotografa – autora koji, ovim putem, nameće lični stav. Upravo ovaj stav pomaže pri analizi njegovih radova: kreativan pristup realnim situacijama (tako često prisutnim u neorealizmu) kod Kolomba je odveden na višu ravan. Svakako je ovaj modus primene kreativnog u fotografiji italijanskih autora prisutan i u ostalim primerima (Đakomeli), ali je bitno naglasiti činjenicu da je Kolombo svoje kreativne fotografije snimao tokom pedesetih godina dvadesetog veka, kada je "čist" neorealizam bio u jeku i u žiži interesovanja foto-reportera.

Nameće se, dakle, zaključak da je Kolombo pre svih iscrpeo neorealistički zanos i da je do krajnjih granica upotrebio kreativnost u svom radu, tako da je logičan dalji sled i razvoj njegovog rada upućen na polje teorije. On ne interveniše unutar fotografskog medija. Naprosto, sa velikim umećem koristi njegove osobine i tehničke mogućnosti, kako bi obradio vizije koje instinktivno beleži kamerom, sa svrhom očuvanja dela istorije uz primetan i neizbrisiv lični pečat. Tokom ovog procesa, on ne menja stil i konstantno poštuje motive i događaje koji se nalaze oko njega, sledeći u toj meri postulate neorealizma kroz foto-reporterski pristup ali, u isto vreme, ostajući veran sopstvenim instinktima. Njegovi radovi doprinose vitalnosti mesta koje snima i prenose istoriju svakodnevnog života.



godina

Čezare Kolombo je dugi niz godina radio u kontinuitetu i bazirao je svoje angažovanje u oblasti profesionalne kritičke misli. Početkom osamdesetih godina, počinje rad za Fondaciju Alinari (Allinari), jednu od najvećih italijanskih institucija ovog profila, sa korenima još u devetnaestom veku kada su braća Alinari započeli fotografski rad u rimskom studiju. Njegov rad je, dakle, spoj teorije i prakse sa značajnim akcentom na prvoimenovanoj delatnosti, u okviru neorealističke italijanske fotografije. Dualizam njegovog rada ne sastoji se samo u tome, štaviše, on ga prenosi i u strukturu svog praktičnog – fotografskog rada, predstavljajući se i kao svedok i hroničar postojećih događaja i kao njihov kritičar i teoretičar.



## XIX ZAKLJUČAK

Potreba za radom ovog profila proizašla je iz ličnog interesovanja, podstaknutog upoređivanjem dela neorealističkog filma i fotografije. Komparacijom ovog tipa, uočene su mnoge sličnosti koje su bile isuviše brojne da bi zadovoljile tvrdnje koje pozicioniraju film i fotografiju neorealizma samo kao nusproizvode socijalnih uslova u Italiji (nedostatak potrebnih sredstava) nakon Drugog svetskog rata. Sagledavanjem filmskog i fotografskog opusa neorealizma, pobuđena je znatiželja koja je postavila kriterijume dalje analize i koja je za cilj imala da otkrije tragove, uzroke i suštinske postulate neorealističke forme uopšte.

Početak svake analize, svakako, podrazumeva upoznavanje sa celokupnim sadržajem, radi sagledavanja materijala koji je primaran, i spram kojeg se može izdvojiti krucijalni deo koji po svojim karakteristikama najviše pogoduje neorealizmu kao pokretu i time predstavlja esencijalni *uzorak*, spram kojeg je moguće donositi zaključke. Ovakav pristup je postavio polaznu tačku ovog rada i ujedno definisao smernice koje su se, takoreći, same nametnule spram obima polaznog materijala.

I film i fotografija, kao umetničke discipline, svojom prirodom postavljaju jedno elementarno "ograničenje" koje je u bliskoj vezi sa istraživanjem ovog tipa. Umetnost se ne može svrstati u kategorije, tabelarne prikaze i normative bilo kojeg profila, zbog svoje prirode koja je, esencijalno, nematerijalna i subjektivna. Ono što umetnost dozvoljava (ukoliko je protok vremena bio dovoljno dug i dozvolio pozicioniranje nekog opusa, žanra ili autorskog dela unutar istorije umetnosti<sup>317</sup>), jeste odabir određenog dela ili veće grupacije, koja je s vremenom stekla višestruku potvrdu iz raznih izvora i time se ustoličila kao merodavni "uzorak" nekog *izma*, epohe ili umetničkog pravca u okviru šire istorijske scene.

Polazeći od ove tvrdnje koja je dokazana istorijom umetnosti, kao oblasti koja se bavi istraživanjem i pozicioniranjem umetnosti u istorijskom kontekstu, može se, zapravo, postaviti primarna, naučno orijentisana osnova, na kojoj će se dalje graditi analiza rada. Jednostavnije rečeno, ona dela koje istorija umetnosti definiše kao najbolja u okviru neke umetničke epohe ili pravca, merodavni su "uzorci" za dalji rad na analizi. Nezaobilazan je, ipak, i lični stav, upravo zbog činjenice da je subjektivni faktor u proceni nekog umetničkog dela krucijalan, kao autorski faktor nekog rada. Upravo zbog tvrdnje da je doživljaj i procena

---

<sup>317</sup> Istorija vizuelnih i primenjenih umetnosti i istorija filma.

umetničkog dela nematerijalne prirode, lični stav je izuzetno bitna komponenta ove analize koja, ukoliko postavljena na temeljima naučne baze, stiče dobru podlogu za dalji rad.

Izdvajanje pojedinih dela iz širokog obima neorealističkog filmskog i fotografskog opusa, primarni je korak u postavci analize koja dovodi do sinteze i verifikacije postojanja raznih faktora odlučujućih za njegovu strukturu, kao energičnog i kratkotrajnog pokreta u filmskoj i fotografskoj umetnosti.

Broj autora i njihovih dela sveden je stoga spram kriterijuma koji se zasniva i na postulatima ustanovljenim kroz istoriju primenjenih umetnosti i istoriju filma. Film neorealizma je tokom svog trajanja rezultirao brojnim delima, od kojih su samo pojedini, kao najkarakterističniji predstavnici, našli svoje mesto u ovoj analizi. Kada je fotografija u pitanju, odabir dela morao je biti podređen drugačijoj selekciji, zbog same prirode fotografskog medija. Autora je, takođe, dosta<sup>318</sup>, ali broj njihovih dela u velikoj meri premašuje broj odabranih filmskih dela i postoji blagi hronološki disbalans u periodu njihovog nastanka ili, ispravnije, realizacije<sup>319</sup>. Stoga je, a i zbog činjenice da je suština nekog umetničkog rada bolje sagledana iz autorskog ugla, odabir zastupljenih imena i dela načinjen na osnovu njihovih opštih karakteristika kao ličnosti koje su se svojim radom istakle u okviru neorealističke fotografije i pritom predstavili (u datom odabiru) različitost koja je postojala u pomenutom pokretu<sup>320</sup>.

Nakon odabira autora i dela koja su po svojoj strukturi kompatibilni za dalju razradu i analizu, bilo je potrebno detaljnim i individualnim pristupom razraditi činioce i izdvojiti estetske, elementarne, semiološke čestice, koje će uputiti na suštinsku povezanost ova dva neorealistička korpusa. Faktor procene sa estetskog stanovišta očigledan je, budući da je neorealistički izraz svojstven po svojim karakteristikama koje ga svrstavaju u određeni skup

---

<sup>318</sup> Fulvio Rojter, Pietro Donceli (Pietro Donzelli), Đani Berengo Gardin, Pjerđorđo Branci, Mario de Bijazi, Alfredo Kamiza, Nino Miljori, Mario Đakomeli, Trankuilo Kaziragi (Tranquilo Casiraghi), Fosko Maraini (Fosco Maraini), Enriko Paskvali (Enrico Pasquali), Mario Katanea (Mario Cattanea), Enco Bevilakva (Enzo Bevilacqua), Karlo Bevilakva (Carlo Bevilacqua), Toni del Tin (Toni del Tin), Enriko Bači (Enrico Bacci), Serđo del Pero (Sergio del Pero), Čezare Kolombo (Cesare Colombo), Franko Pina (Franco Pinna), Ernesto Fantoci (Ernesto Fantozzi), Mario Finokijaro (Mario Finocchiaro), Enco Selerio (Enzo Sellerio), Feručo Feroni (Ferruccio Ferroni), Aldo Beltrame (Aldo Beltrame), Federiko Patelani (Federico Patellani), Đani Borgezan, Alesandro Brentila (Alessandro Brentilla), Stanislao Fari (Stanislao Farri), Luidi Kročenci, Đuzepe Bepi Bruno (Giuseppe Bepi Bruno)

<sup>319</sup> 1950. godina, pa nadalje označava kulminaciju u fotografiji neorealizma.

<sup>320</sup> *Godine neorealizma – smjernice talijanske fotografije*, Talijanski savez fotografskih udruga, Torino 2009, str. 38.

Intervju sa Ninom Miljorijem: "Mislim da doba neorealizma zapravo čine mnogi neorealizmi. Moj [...] je jedan socijalni realizam proživljenoga u kojem je unutarnja potreba bila identifikacija s narodom. Pjerđorđo Branci izgradio je svoj realizam na širokom poznavanju kulture, realizam Enrika Paskvalija (Enrico Pasquali) bio je socijalno orijentiran i politiziran [...] Mario de Bijazi je [...] stvorio kvalitetan realizam iz promišljanja o naručenom, realizam Fulvija Rojtera bio je estetiziran, a onaj Đanija Berenga Gardina liričan, dok je realizam Marija Đakomelija obesveščeno poetičan i tako dalje."

elemenata (koji su grupisani po svojoj vizuelnoj, emotivnoj i strukturalnoj bliskosti, a koji iniciraju i pobuđuju određeni osećaj ili stav kod posmatrača) unutar umetnosti tog perioda.

U pitanju je spoj primarne vizuelne, a potom i sekundarne emotivne komponente koje su odlučujuće za dela neorealizma. Zajedničke karakteristike kako filmskih tako i fotografskih dela, mogu se (grubo) grupisati definicijom koja (u većini slučajeva) podrazumeva: upotrebu prirodnog, realnog okruženja (enterijeri i eksterijeri); prirodnog svetla (a ne studijske rasvete); realnih aktera (svakodnevni ljudi, naturščici, nerežirane situacije); tema koje su u bliskoj vezi sa istorijom Italije ratnog ili neposredno posleratnog perioda. Sve ove komponente svakako su "neupotrebljive", ukoliko se izostavi autorski faktor koji, u slučaju filmske umetnosti, podrazumeva realizovanje scenarija, koji sve gore navedene činioce povezuje u smisaonu i efektnu celinu, a u slučaju fotografije čini odabir mesta, događaja i njegovog vizuelnog definisanja, kao odabira odlučujućeg momenta i kompozicije kadra. Suštinski, ovakav stav upućuje na zaključak koji potvrđuje postojanje određene grupe preduslova koji su neminovno doveli do ovakve strukture estetskih elemenata.

Ukoliko pođemo u dalje raščlanjavanje neorealističkog izraza prema estetskom stanovištu, doći ćemo do fotograma, odnosno kadra kao crno-bele, vizuelno ograničene čestice vremena, koja čini trajnim određeni trenutak (sastavni deo celine – filmske priče) ili predstavlja najreprezentativniji element životne istine (pretočen u fotografiju). Umetnost neorealizma ne može se, ipak, "secirati" u kadar ili fotogram, nego se mora sagledati kao celina – izrazito jak i energičan umetnički opus koji je, za vreme svog kratkog ali intenzivnog trajanja, postavio određene kriterijume po kojima ga je moguće grupisati i izdvojiti u odnosu na ostatak umetničkih pravaca.

Spram ove tvrdnje, potrebno je još jednom naglasiti povezanost filmske i fotografske umetnosti koje su spojene (ne samo u okvirima neorealizma) svojom ontološkom, polaznom formom: fotogramom – kadrom kao česticom životne, realne istine, kojom se konstruiše umetničko delo. Od ove suštinske činjenice polazi i analiza ovog rada, budući da su njom uslovljene forme, a samim tim i suštinske vrednosti dela, realizovanih u okvirima ovih umetnosti.

Potreba za uporednom analizom filma i fotografije neorealizma, postavila je dalje stepene (kategorije) koji su neophodni i upućuju na faktore bitne za realizaciju zaključka o njihovoj međusobnoj korelaciji. Postavljanje parametara ovog istraživanja, neminovno je moralo biti u vezi sa istorijskim, socijalnim i kulturnim činiocima (kao izuzetno eksplicitnim) koji su uslovlili stvaranje atmosfere i klime, pogodne za nastanak neorealizma unutar paralelnog

razmatranja filma i fotografije ovog pokreta. Štaviše, ovo je i nezaobilazna kategorija kada je u pitanju analiza bilo kojeg umetničkog pravca, s obzirom na to da je istorija svih umetnosti u bliskoj vezi sa opštom istorijom zemlje ili oblasti koja je predmet istraživanja. Neorealizam je (kao pravac koji za osnovnu temu uzima život i realnost svakodnevice) snažno okarakterisan odlikama koje svoje poreklo imaju upravo u istorijsko-socijalnim tendencijama, razvijanim na tlu Italije, u periodu pre nastanka ovog pokreta. Dakle, istorija je bitna i kao faktor koji je krucijalan u okvirima umetničke analize određenih perioda (istorije umetnosti), a i kao tematski povezana komponenta unutar neorealističkih sadržaja. Počev od ovog postulata, jasno je da su, kako zbog uočavanja hronoloških tako i zbog sadržajnih relacija, istorija i istorijsko-socijalni uslovi primarni unutar ove analize.

Koreni neorealističkog duha, tačnije, italijanskog otpora represiji i želje za slobodnim životom, jasno se mogu potražiti još u ideologiji Garibaldijevih pohoda za oslobođenje (ujedinjenje) Italije u devetnaestom veku. Simbol njegove borbe i lika prisutan je u italijanskoj kulturi i taj odnos prema herojstvu i načinu života obojenom idealima ne samo da je prisutan u neorealističkoj morfologiji nego je verovatno bio i podsticaj za kasniji razvitak i pripremu propagandnog nastupa (crnokošuljaši) Benita Musolinija. Osim toga, moguće je povući i paralelu sa povezanošću italijansko–američkih odnosa koji će biti prisutni u neorealizmu (kako u filmu tako i u fotografiji), koji svoje korene imaju još u devetnaestom veku, sa već formiranim populacijama italijanskih doseljenika u Sjedinjene Američke Države, sa kojima je Garibaldi bio u kontaktu i saradnji. Ova povezanost dve zemlje u neorealizmu, prisutna je na dva načina:

– kao *prisutnost* i životna činjenica postojanja dvojne italijanske populacije (u Italiji i u Sjedinjenim Američkim Državama), evidentna u periodu tokom borbe za oslobođenje i nakon pada fašističkog režima, koja se opisuje i prepričava (skoro pa dokumentuje) u delima neorealizma i

– kao činjenično stanje stvari u zemlji nakon završetka Drugog svetskog rata, kada je američka, dugo zabranjena kultura koja nije imala pristup Italiji tokom trajanja fašizma, sada svepristuna u mikroporama svakodnevnog života i kao takva menja (svojim komercijalnim pristupom, toliko različitim od italijanskog tog vremena) lice svakodnevne Italije.

Hronologija istorijskih događaja pruža nam dokaz o konfuziji i turbulentnom stanju Italije, koje je bilo prisutno od ujedinjenja zemlje do dolaska fašističke vlade na vlast<sup>321</sup>. Ovakva

---

<sup>321</sup> Učešće Italije u sukobima poput austrijsko-pruskog i francusko-pruskog rata; podela Italije na industrijski sever i ruralni jug; još veća migracija stanovništva; nestabilna politička situacija, ekonomska nerazvijenost, zapostavljanje agrarnog napretka zemlje, loša kolonijalna politika; Prvi svetski rat i dalja devastacija zemlje.

politička situacija je u relativno kratkom vremenskom periodu (u razmerama istorijskih dešavanja i promena na opštem planu) dovela do vretksa činjenica i uslova koji su napravili pogodno tlo za dolazak fašističke vlasti, pobedom na izborima 1921. godine. Benito Musolini je ozvaničio svoju vlast kao *Il duče* 1924. godine, kada i počinje njegova sveukupna diktatura. Fašistička vladavina Benita Musolinija, u direktnoj je, neposrednoj i višestrukoj vezi sa nastankom neorealizma i njegovom formom. Ne samo kao izvor tematike koja je obrađivana u ovim delima, nego i kao period pre neorealizma, koji je i te kako odgovoran za njegov nastanak i samu formu. Paradoks je da je Musolini, zapravo, odgovoran za edukaciju velikog broja neorealističkih autora i tako omogućio sazrevanje i razvoj ličnosti, koje će svojim kasnijim delima upravo stvoriti izraz koji će kao primarni cilj imati svedočenje o životnim istinama koje se suprotstavljaju i oštro kritikuju fašizam. Kao osoba svesna medijske važnosti kao bitnog mehanizma održavanja aktuelne vlasti, Musolini je direktno zaslužan za organizovanje jedinstvenog edukativnog sistema okrenutog ka medijima. Osnivanjem Kinematografske unije za obrazovanje i propagandu (*L'Unione Cinematografica Educativa – LUCE*, 1924. godine), Nacionalnog zavoda za kinematografsku industriju (*Ente Nazionale Industire Cinematografiche – ENIC*, 1935. godine) i Eksperimentalnog centra za kinematografiju (*Centro Sperimentale della Cinematografia*, 1937. godine), Musolini je želeo da osnaži medijsku industriju koja bi bila u službi njegove lične propagande, ali je činjenica da je ovaj sistem poslužio kao ekskluzivan centar za obrazovanje mladih, budućih reditelja (čak i nekih fotografa) neorealizma. Pored toga, Musolini je još jednom odlukom uticao na neorealistički opus i karakter: zabrana uvoza filmova sa američkog tržišta, samo je inicirala njihovu potražnju u posleratnom periodu, a iniciranje i podsticanje domaće kinematografije snimanjem filmova u maniru "belih telefona", delovalo je kao pogonska sila, kontrapunkt za kasniji, potpuno različit neorealistički izraz, koji je u novoj, nerepresivnoj slobodi, pronašao sopstvenu estetiku toliko različitu od ove, nametnute vladajućim režimom.

Sam tok Drugog svetskog rata dao je najveći korpus tema, motiva i elementarne energije "otpora" za nastanak neorealizma. Surovost rata, zločini fašista i nemačkih okupacionih trupa, borba za oslobođenje, civilni gubici i herojska dela, kao i učešće savezničkih trupa, osnovne su teme na kojima se grade postulati neorealizma. Svakako, ovo nisu jednoobrazni sadržaji koje je neorealizam isključivo tretirao u svojim delima, ali svakako jesu polazna tačka za pokretanje ovog pravca u umetnosti.

Neminovni uticaj na dokumentarni pristup u neorealističkim delima, izvršen je usled, tada sveprisutnih, *filmskih vesti* koje su prikazivane u formi kratkih filmova i često su podrazumevale upotrebu realnih prikaza sa ratišta. Svakako, forma samih vesti bila je

podređena formi kratkog filma, što podrazumeva i određeni dramaturški pristup koji se neminovno služio hronikom vremena i aktuelnim dramatičnim sadržajima.

Kraj rata je doneo još jedan talas konfuzije u okvirima istorije Italije i sa ogromnim promenama na ekonomskom, kulturnom i političkom planu, ideologija neorealizma dobija svoj puni izraz. Činjenica da je zemlja u ekonomskom rasulu, prati formu neorealizma i utiče na njegov spoljni izraz i vizuelizaciju dela time, što je oprema potrebna za snimanje filma i fotografija, kao i za njihovu realizaciju i publikaciju, oskudna i u deficitu. Otud, tako često isticana u prvi plan, ta karakterna crta neorealizma kao pravca, koji se služi raspoloživim filmskim materijalom, dnevnim svetlom, naturščicima itd. Ipak, potrebno je naglasiti da je ovo vrlo upadljiva karakteristika neorealizma, ali nikako *jedina* i *primarna*.

Ova analiza upravo ukazuje na činjenicu da je, pored ove (do sada uobičajene karakteristike), neorealizam obojen mnogim drugim činiocima koji su u istoj meri odgovorni za njegov nastanak i formu.

U svim istorijom potvrđenim umetničkim pokretima, pravcima i ostvarenjima, izvesno je prisutan uticaj neke prethodne ili onovremene umetničke prakse. Ovaj princip se jednostavno temelji na evolutivnom razvitku umetnosti, okrenutoj ka iskustvima i potvrđenim vrednostima prethodnog ili neposrednog perioda. Pored toga, razmatranje ovakvih tragova unutar neorealizma kao motiva koji se istražuje, dovodi i do posrednih dokaza koji svedoče o direktnoj saradnji samih autora, putem kojih su se pomenuti uticaji preneli u naredni umetnički period, oblikovani i preformulisani ličnostima pojedinaca – autora.

Kada je filmska umetnost u pitanju, period francuske kinematografije *poetski realizam*, često se, ne bez razloga, navodi kao uticaj na autore neorealističkih filmova. Uopšteno gledano, *poetski realizam* je daleko od "sirove" životne forme neorealističkih filmova, ali zapravo jeste izraz stilizovane realnosti koja u tom smislu formira početnu relaciju s njima. Upravo ta lirsko obojena veza sa životnim situacijama i utisak pesimizma, kasnije se transponuju u neorealizam, uz poseban osvrt ka socijalnom momentu, takođe prisutnom u francuskom pokretu.

Međutim, više od svih formalno zabeleženih stavova i estetskih elemenata koji se transponuju iz jednog pravca u drugi, bitna je evidentirana saradnja francuskih autora *poetskog realizma* sa italijanskim neorealistima, kao i reditelja i fotografa (pa i književnika). Njihova imena čine mrežu ličnosti, stavova i ideja koje će biti prisutne, poput elementarnih čestica unutar većeg skupa, u izgradnji italijanskog filmskog, pa i fotografskog neorealizma.

Saradnja pesnika Žaka Prevera i reditelja Marsela Karnea, doprinela je određenom tonu koji poseduje *poetski realizam*, ali je u ovom kontekstu neophodno uočiti i vezu koja postoji

između Prevera i Robera Duanoa, francuskog fotografa koji je, poput drugih francuskih autora (Anrija Kartije-Bresona) tog perioda, izvršio intenzivan uticaj na italijanske fotografe neorealizma.



Rober Duano, *Prever*, 1955.

Dalje, saradnja Prever–Karne, svojim zajedničkim radom na filmovima u okvirima saradnje scenarista–reditelj, neobično podseća na kasniji rad De Sike i Cavatinija. Njihova ostvarenja stvorila su prepoznatljivi korpus *poetskog realizma*, dok je na isti način zajednički rad De Sika – Cavatini postao simbol italijanskog neorealizma. Osim toga, francuski film, u okvirima Preverove i Karneove poetike, označava stil koji nosi određenu dozu romantičnog pesimizma sa socijalnom podlogom i, obično, nerealizovanog (ili otvorenog) kraja koji se često može uočiti i u delima neorealizma.

Dakle, evidentna je konekcija ostvarena u saradnji i kontaktima Karne–Prever–Duano–Breson, koja stvara direktnu relaciju sa još jednim rediteljem francuskog *poetskog realizma*, Žanom Renoarom. Renoar je, pored svoje značajne uloge u francuskom filmu ovog perioda, takođe direktna veza sa italijanskim neorealizmom, koja je realizovana njegovom višestrukou saradnjom ne samo sa fotografom Bresonom nego i sa rediteljem Lukinom Viskontijem. Polazna tačka ovog višestruko uticajnog rada, jeste film *Društvo na selu* (*Un partie de campagne*) iz 1937. godine, na kojem je Renoar direktno saradivao sa Bresonom i Viskontijem, kao asistentima. Kasnije će se njihov rad nastaviti: sa Bresonom na dokumentarnim filmovima za Komunističku partiju Francuske; a sa Viskontijem na filmu

*Toska*, 1939. godine (koji nije do kraja realizovan zbog političke situacije i početka Drugog svetskog rata).

Osim toga, najeksplicitniji uticaj koji je faktivan i predstavlja direktnu sponu Renoara i noerealizma, jeste u tragu koji vodi od knjige Džejmisa Kejna *Poštar uvek zvuči dva puta*. Viskontijev film *Opsesija* snimljen je 1943. godine prema ovom književnom delu, po sugestiji samog Renoara koji mu je i poklonio primerak knjige. Usko posmatranje dovelo bi do zaključka da je usmeravanje pažnje na ovo književno delo bilo osnovni putokaz za dalji rad na realizaciji filma koji se smatra prethodnicom neorealističkog pokreta, ali je nužno posmatrati širu sliku koja sugeriše i usvajanje većeg uticaja na sam rediteljski rad Viskontija, neminovno oblikovanog likom Renoara, kao i vremenom provedenim u Francuskoj i usvojenim pogledima ovog italijanskog reditelja na sam život. Renoar je, pored toga, jedno vreme radio kao predavač na *Centro Sperimentale* u Rimu, ali je ovaj rad obustavljen 1939. godine (kada i rad sa Viskontijem na *Toski*), iz već navedenih razloga.

Moguće je još uočiti jednu, ne toliko direktnu vezu između francuskog *poetskog realizma* i italijanskog norealizma na relaciji Rene Kler – Umberto Barbaro. Naime, Klerov rad predstavlja, takođe, pomenuti francuski filmski pravac, koji je u velikoj meri cenio Umberto Barbaro, italijanski filmski kritičar, izuzetno uticajan na italijanske reditelje svojim teoretskim radom, što je dokumentovano De Sikinim i Roselinijevim javnim priznavanjem Klerovih filmova.

Bitno je skrenuti pažnju na još jednu, vrlo značajnu činjenicu koja daje odgovor na pitanje zašto je *poetski realizam* bio toliko cenjen i prisutan u italijanskoj kinematografskoj kulturi predratnog perioda. Za vreme fašističke diktature, posebna pažnja je usmerena ka razvoju domaće filmske industrije i edukativnih centara (iz pogrešnih razloga, doduše) i u tom smislu, bila je prisutna zabrana uvoza holivudskih filmova na domaće tržište. Dakle, kod mladih autora je postojala potreba za informisanjem i uvidom u druge kinematografske rezultate, ali je, u nekoj meri, ta želja bila osujećena postavljenim restriktivnim merama. Francuska i ruska kinematografija bile su u određenoj meri dostupne, ali se ne može reći da je to bio jedini faktor koji je uticao na razvoj međusobnih relacija koje su navedene. Očigledno je da su postojeće kinematografije pogodovale i koegzistirale u određenom smislu koji ih čini bliskim i pogodnim za razmenu uticaja i njihovo usvajanje i primenu. Zbog toga se etika i estetika francuskih filmova navodi kao primarni uticaj i inspiracija za predstojeći period u italijanskom filmu, ali je bitno napomenuti da je postojao i određeni korpus drugih stranih uticaja na neorealizam, ne toliko intenzivan koliko *poetski realizam*, ali svakako prisutan.



U okviru edukativnog sistema italijanske kinematografije, u određenoj meri bila je zastupljena i teorija ruske montažne škole, naročito kroz radove Sergeja Ejzenštajna, Vsevoloda Pudovkina i drugih. Direktni dokaz ovog uticaja jeste knjiga *Ruska filmska teorija*, za čiji je prevod zaslužan Umberto Barbaro i koja je bila korišćena u okvirima škole Centro Sperimentale. Dakle, ruski uticaj nije toliko očigledan i potkrepljen direktnim dokazima o međusobnoj saradnji poput *poetskog realizma* i italijanskih autora, ali je definitivno zaslužan za isticanje realnog i prenosa samog doživljaja života na film.

Ovaj, više teoretski orijentisan uticaj usmerava dalje istraživanje ka postojećoj strukturi kritičke i teoretske misli koja je, kroz delovanje u okvirima raznih publikacija, bila prisutna u formi sekundarnog uticaja na film neorealizma. Zapravo, postojanje jakog kinematografskog sistema u Italiji, omogućio je, donekle, priliv stranog uticaja koji se nije manifestovao samo kroz uticaj rediteljskih ostvarenja, nego i kroz teoretsku misao, najviše prezentovanu u časopisima *Belo i Crno (Bianco e Nero)*, *Film (Cinema)* i *Novi Film (Cinema Nuovo)*. Osim toga, i Venecijanski filmski festival je od 1934. godine, bio mesto na kojem su se ponekad mogli videti i radovi stranih autora, pored primarno revijalnog predstavljanja italijanskog filma. Dakle, prisutnost strane kinematografije na italijanskom tržištu bila je pod kontrolom režima i restriktivna, ali je ipak postojala u određenoj meri.

Ipak, ukoliko i dalje označimo *poetski realizam* kao primarni uticaj, a sve ostale kao sekundarne, iz ove druge grupacije se izdvaja jedan poseban skup koji je suviše specifičan da bi bio asimiliran u veći. Pre svega, reč je o uticaju američke kulture (filma i književnosti prvenstveno), prisutne u Italiji i pre Drugog svetskog rata, na neorealizam. Status *američkog* potrebno je shvatiti kao fascinaciju koja je bila prihvaćena u italijanskom društvu i kao nasleđe koje potiče od formiranja italijanske doseljeničke populacije u Sjedinjene Američke Države, te otud potiče i veliko interesovanje za američki film (i sve što je američkog porekla), koji je za vreme diktature bio nedostupan. Na isto odobravanje nailazila je i američka književnost koja je takođe bila popularna među mlađom italijanskom populacijom – tačnije, među generacijom budućih kritičara. Alberto Moravija, Čezare Paveze, Elio Vitorini i drugi, čitali su i prevodili na italijanski jezik američke pisce poput: Ernesta Hemingveja (Ernest Hemingway), Džona Stajnbeka (John Steinbeck), Vilijama Foknera (William Faulkner), Sinklera Luisa (Sinclair Lewis) i drugih, dok su Đuzepe de Santis i Viskonti adaptirali Kejnov roman *Poštar uvek zvoni dva puta*, za film *Opsesija*.

Prevodi književnih dela, antologije američke književnosti, kreiranje književnih dela pod uticajem američke literature, postaje sveprisutno u predratnoj Italiji. Vitorinijeva knjiga *Razgovori na Siciliji (Conversazione in Sicilia)* iz 1941. godine, pravi je dokaz o

međusobnom prožimanju uticaja koji se odražavaju na neorealizam. Knjiga je nastala 1941. godine i pod velikim je uticajem proze Hemingveja i Stajnbeka, a sadržajno je orijentisana ka tematici emigracije italijanske populacije u Sjedinjene Američke Države. Štaviše, Vitorini je blisko saradivao sa fotografom Luidijem Kročencijem na realizaciji ove knjige, što nije usamljeni primer saradnje pisca i fotografa na nekoj publikaciji. Pored ove, potrebno je napomenuti i saradnju istog profila između Cavatinija i američkog fotografa Pola Strenda, predstavnika američke fotografije tridesetih godina, izuzetno uticajne na italijanske neorealiste. Njihova saradnja na knjizi *Zemlja (Un Paese)*, dokumentovana je u prepisci Strend – Cavatini iz 1953. godine, koja je, zapravo, dokaz o postojanju direktnog uticaja američke fotografije na vodećeg teoretičara i kreativnog stvaraoca italijanskog neorealizma<sup>322</sup>.

---

<sup>322</sup> *Elena Gualtieri*, Paul Strand, Cesare Zavattini - lettere e immagini, *Bologna, Bora Edizioni, 2005, str. 64, 65.* Rim, 13. januar 1953.

Dragi gospodine Strand,

Zadovoljan sam što je Vaše putovanje u Luzaru dobro prošlo. Prijatelj Fortikjari mi je odmah napisao precizan izveštaj o Vašem boravku u mom kraju i taj nazovimo ga izveštaj me je ispunio radošću; i iz Vaših reči, slika-uspomena koje promiču kroz Vaše pismo, osećam da je Vaša knjiga ili naša knjiga, ako baš hoćete, već rođena. Da li ćemo da radimo samo Luzaru ili to putovanje – koje bismo mogli nazvati putovanje dva mosta, od mosta Viadana do mosta Borgoforte? Ne znam, ili radije bih Vama ostavio da odlučite. Za mene je Luzara bila veoma jednostavno rešenje; odabrao sam tu temu pre svega zbog osećanja koje gajim prema svom kraju, ali i zbog lenjosti. Vrsta teksta na koju sam mislio – i nastavljam da mislim da ću taj tekst uraditi ili za Luzaru ili za temu dva mosta – sastojao bi se od intervjua; odnosno sve što treba znati o tim mestima obznanio bih kroz trideset, četrdeset, pedeset intervjua sa lokalnim ljudima. Naravno, ja ću tajno upravljati stvarima koje će izaći iz usta tih ljudi, ali ja imam toliko poverenja u ono što drugi ljudi imaju da kažu da ću na kraju ja biti samo koordinator, neko ko odabira, i čak bi mi smetalo da moram da unosim bilo kakve korekcije. Čini mi se da je to pomalo neobična formula, uprkos prividnoj običnosti intervjua; želeo bih da uspem da izvučem najrealniju stvarnost iz reči, poveravanja, ispovesti stanovnika sa kojima ću se sresti na ulici ili u njihovim domovima ili u kafeima, ispitivati ih kratko ili pak naširoko, s naporom ili s lakoćom.

Čak bih i suštinske istorijske ili geografske podatke – kojih nijedan kupac knjiga ne može da se liši – voleo da dobijem od lokalnih ljudi. Ako bi zavisilo od mene, pre nego gradove, radije bih se posvetio selima. Eto zbog čega mi se posle Luzare dopada tema dva mosta, jer su unutar tog kruga samo sela. Bavljenje gradovima je toliko široko polje da me užasava. Hoću da kažem, čak i ako uradimo Luzaru, druge slike osim onih iz Luzare mogle bi i u stvari trebalo bi da budu unete u knjigu gde će Luzara biti glavna tema za ilustraciju i svega onog što je okružuje i što doprinosi njenom životu: odnosno mesta i ljudi sa kojima se graniči, mogli bismo reći, kako drumovima tako i Poom: samo kao primer, mogla bi se staviti slika ili dve Ređa, Parme i Mantove koji predstavljaju tri centra sa kojima Luzara (kao između ostalog i druga mesta) ima značajne odnose, značajne navike. Jasno je da Luzara za mene predstavlja naravno moje rodno mesto, ali je posmatram kao bilo koje drugo mesto na svetu i ovu tehniku bih upotrebio za bilo koje mesto na svetu; činjenica što sam tamo rođen mi omogućava srdačniju i tačniju istragu i svakako autentičan ton. Ali nemam ništa protiv, dragi Strand, da sa Vama uradim temu prstena Viadana-Borgoforte i na tome ću se angažovati u najvećoj mogućoj meri.

Ibid, str. 74, 75.

Pariz, 14. jun '53.

Dragi Zavatini,

I Vi ćete se, kao i mi, radovati rezultatima nedavnih događaja (*Moguće je da se ovde poziva na političke izbore 1953. godine čije je rezultate, vezane za Luzaru, Zavatiniju preneo Luzeti u jednom pismu od 02.05.1954. (Arhiv Zavatini). Podaci govore o većini glasova za PCI (35,19%) i za PSI (24,78%) što Luzeti komentariše ovako: „patnja, nepravda, želja da se živi u miru, bez iskorišćavanja, hitna potreba da se promeni ova vekovna ekonomska politička društvena i moralna situacija – naših seljaka – ogleda se u gorenavedenim ciframa: više od 60% glasača je glasalo protiv Vlade“*) koji bi mogli imati, a sigurno i hoće, veliki uticaj. Toliko veliki pokreti ljudi se upravljaju ka novom životu, što uključuje takođe nove i šire perspektive za kinematografsku umetnost u kojoj Vi i drugi imate toliko toga da ponudite vašim ljudima. Biće to veliki dan kada italijanska kinematografija nastavi da se razvija, bez prepreka, u pravcu koji je sama izabrala, u pravcu čestitosti i ljudskog razumevanja.

I ne samo da se ove saradnje i razmena mišljenja, stavova, pogleda na život i umetnost nalaze u srcu neorealizma nego se njihov dalji uticaj unutar ovog pravca, realizuje putem rada između samih italijanskih autora: 1973. godine Cavatini se vraća na istu lokaciju, sa fotografom Đanijem Berengom Gardinom, s kojim nastavlja rad zasnovan na istom principu (saradnja pisca i fotografa na realizaciji foto-knjige) skoro dvadeset godina ranije.



*Zemlja (Un Paese), 1955.*



*Zemlja dvadeset godina kasnije (Un paese vent'anni dopo), 1973.*

Dakle, evidentan je uticaj američke kulture na mlade italijanske autore koji čine korpus neorealizma. Taj doprinos američkog duha nije, ipak, preovladao u morfologiji italijanskog neorealizma, nego mu je dodao simboličan ton koji je imao bitnu ulogu u borbi protiv nametnute fašističke ideologije i kulture. Osim toga, okretanje ka američkoj književnosti može se uporediti sa skretanjem pažnje na italijansku književnost, koja se takođe navodi kao jedan od bitnih uticaja na autore neorealizma: Đovanija Vergu i njegovu naturalističku prozu. Viskonti je najbolji primer za usvajanje oba ova književna uticaja: kroz adaptaciju američkog romana *Poštar uvek zvuči dva puta* Džejsma Kejna u film *Opsesija*, 1943. godine i adaptaciju *Porodice Malavolja* Đovanija Verge u film *Zemlja drhti*, 1948. godine. Ovim delima je otelotvorena teza ne samo o usvajanju američkog (ili drugog stranog) književnog uticaja u okvirima italijanskog neorealizma nego je i pružen uvid u način asimilacije stranih uticaja sa domaćim, koji su pogodovali estetski i etici neorealističkog pokreta. Verizam je često apostrofirano kao naturalistički pogled na svet, koji prethodi italijanskom razvoju filmske umetnosti (tačnije, vrši uticaj iz jedne umetničke oblasti u drugu). Štaviše, određen broj

---

kritičara, teoretičara<sup>323</sup>, pa i autora<sup>324</sup>, često se osvrtao na naturalistički izraz Verginog dela, kao na krucijalni uticaj na neorealističke autore<sup>325</sup>. Ipak, preciznije je reći da su italijanski autori bili ti koji su vršili izbor dostupnih uticaja (što stranih, što iz domaćeg istorijskog nasleđa) i sami pravili nov, svež, realno obojen pogled na svet, transponovan kroz umetnost neorealizma.

Kada su strani uticaji iz oblasti fotografske umetnosti u pitanju, neophodno je akcentirati činjenicu da je fotografija u okvirima ove analize, posmatrana iz ugla usmerenog ka poljima koje ona pokriva: dokument, hronika, umetnost. Ova kategorizacija je potrebna da bi se bolje shvatila uloga fotografije u okvirima neorealističkog pokreta, ali i da bi se lakše uvideli uticaji koji su ostavili svoj trag na njeno formiranje. Kao i kod filmske umetnosti, i ovde je prisutan broj određenih, međusobno isprepletanih činilaca, ali ih je moguće razvrstati prema navedenim poljima (kategorijama) ili zemljama iz kojih oni potiču. Italijanska fotografija predratnog, ratnog i posleratnog perioda, u velikoj meri bila je usmerena prema svrsi informisanja o aktuelnim događajima, uz napomenu da je jednim delom pratila tendencije u umetničkim krugovima, podstaknute aktivnostima raznih foto-grupa u Italiji (*Miza*, *Busola*, *Gondola*). Dakle, ukoliko se fotografska delatnost ovog perioda raščlani na više oblasti (dokument, hronika, umetnost), biće lakše uočljivi i strani uticaji koji su neminovno ostavili svoj trag na neorealističku formu.

---

<sup>323</sup> Serđo Turkoni, *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961, str. 26, 84, 163, 203.

Virđilio Đuričin (Virgilio Giuricin), Pietro Speri, Guido Aristarko, Đuzepe Ferara,

<sup>324</sup> *Ibid*, str. 205, 208, 209.

"U jednom intervjuu Viskonti je izjavio: "Načelno, ja čvrsto verujem u doprinos literature filmu. Mislim da film *Zemlja drhti*, iako govori o najaktuelnijim problemima, pokazuje da ima u atmosferi i u ambijentu mnogo od Verge"

"Prevazilaženje Verge od strane Viskontija, ili bolje rečeno, prevazilaženje verizma od strane neorealizma koji ipak ostaje na istom putu, sastoji se, dakle, ne u mehaničkom pridavanju socijalnog sadržaja jednom drugom, fatalističkom i antirevolucionarnom, već baš u načinu na koji je posejano to seme gneva. A taj način ne može imati nikakvo drugo do istorijsko opravdanje."

"[...] ako je Vergina poezija, inspirisana primitivizmom ličnosti, izražavana bez težnje da objasni razloge tog primitivizma, jer je poticala iz blagonaklonosti, kod Viskontija otkrivamo jednu stalnu potrebu da pronikne u taj život, da ga stvarno shvati, ne prepuštajući ništa nepostojećoj sudbini. Tumačeći atavizam, on objašnjava uzroke ropstva i buduću mogućnost oslobođenja."

<sup>325</sup> *Ibid*, str. 26.

Virđilio Đuričin (umetnički direktor PAG *Batana*) citira Đuzepea de Santisa u tvrdnji da je verizam i Vergino delo preteča neorealizma: "Vergina se umjetnost "čini proizašla iz sebe same, sazrela i postala spontana sasvim prirodno, ne sačuvavši doticaj sa svojim autorom", tako da je "ruka umjetnika ostala potpuno nevidljiva"; ovo je objektivna stav koji svoju teoretizaciju preuzima iz francuskog naturalizma, od Teina i Zole, premda ga talijanski veristi nisu preuzeli, već su svoje djelo uronili u provinciju, promatranu s nostalgijom, umjesto s hladnim i bezličnim odmakom."

Kao primarni i najveći uticaj, često se navodi američka fotografija predratnog (i posleratnog) perioda, što je očekivano zbog njene sveprisutnosti u okvirima istorije svetske fotografije. Postoji više pristupa kojim se može skrenuti pažnja na američki uticaj, ali je prema gore nevedenoj formulaciji uloge fotografskog medija u neorealizmu, uputno usmeriti analizu prema analognim uticajima iz Sjedinjenih Američkih Država.

Kako je neorealistička fotografija u čvrstoj vezi sa štampanim medijima i objavom u novinama i drugim publikacijama, prvi uticaj moguće je pronaći u delima i aktivnostima vezanim za grupu fotografa oko časopisa *Lajf*. Veliki broj italijanskih neorealističkih fotografa (Đani Berengo Gardin, Pjerđordo Branci i drugi), često se pozivao na ovaj časopis, njegov manifest i na autore (Robert Kapa, Dorotea Lang, Margaret Burk Vajt, Anri Kartije-Breson i druge) predstavljenim u *Lajfu*. Suštinski, značaj fotografije koja je ovim putem promovisana, bio je od velike važnosti za fotografiju neorealizma i njegove postulate: fotografija je primarni nosilac priče, informacije, sadržaja koji prenosi neki životni momenat, istinu, realnost. Osim toga, fotografi *Lajfa* poznati su i priznati u svetskim razmerama, njihov rad podrazumeva dokumentovanje života širom sveta i internacionalni prizvuk ovih foto-reporaža doprinosi ozbiljnosti njihovom radu i autorskim ličnostima. *Lajf* je bitan kao rasadnik ideja i uticaja ne samo zbog ozbiljnosti koja je ukazana fotografiji kao mediju nego i zbog njegovog uticaja na istoriju fotografije u svetskim razmerama, budući da su dela i autori ovog časopisa u velikoj meri ostali zabeleženi kao ključna mesta u njenoj istoriji.

Drugi kolektivni uticaj koji ima poreklo iz Sjedinjenih Američkih Država, jeste rad fotografa okupljenih oko *F.S.A.* (*Farm Security Administration*) organizacije, koja je bila aktivna u periodu od 1935. do 1944. godine. Kada je ova grupacija u pitanju, nije bitno naglasiti samo radove i opuse pojedinih autora, koji su često imenovani u samim izjavama fotografa neorealizma, kao izuzetno bitnih za sam njihov rad. Ključni uticaj koji je u direktnoj vezi sa samim fotografijama nastalim u okvirima *F.S.A.*, nalazi se u faktu da je aktivnost američkih fotografa ove grupe bila usmerena ka *dokumentovanju života* američke sirotinje i populacije, najviše pogođene socijalnim uslovima, nastalim nakon Velike depresije u Americi posle 1930. godine. Dakle, ukoliko je potrebno sažeti i definisati do sada navedene uticaje, moguće je *Lajfov* rad imenovati kao činilac vezan za *značaj štampane i objavljene dokumentarne fotografije – foto-reportaže*, a *F.S.A.* opus kao bitnu smernicu na *temu* (život, socijalni uslovi), koja je toliko zastupljena u fotografiji neorealizma. Dela američkih fotografa, nastala u okviru rada *F.S.A.*, opet su opšta mesta u istoriji fotografije i ovim putem, poslužila su kao uzori neorealistima. Dorotea Lang, Volker Evans i drugi, deluju kao *putokazi* kojima se neorealisti služe prilikom izgradnje sopstvenih stilova i koji imaju funkciju usmeravanja pažnje i interesa

italijanskih fotografa ka temama u vezi sa aktuelnim italijanskim životom. Ovde je bitno skrenuti pažnju i na sam stil (ukoliko se ovim terminom može okarakterisati rad ovog profila) pojedinih fotografa, koji se često ponavlja u ponekim motivima i radovima neorealizma. Alfredo Kamiza, Nino Miljori i drugi, često su navodili radove američkih fotografa iz *F.S.A.*, kao zaslužne za otkriće objektivnih životnih tema.

Izuzetno je prisutan i uticaj topografskog pejzaža prisutnog u delima Volkera Evansa, a koji se opet ponavlja i pojavljuje u neorealističkim ostvarenjima, gde ima funkciju nosioca sličnog značenja. Evansov rad (ovog tipa) predstavlja studiju, analizu američkog načina života ruralnih predela, oslikava jednu specifičnu kulturu tog perioda i u isto vreme predstavlja dokument života izdvojen (i u toj formi izabran) ličnošću fotografa-autora. S druge strane, Italija je, nakon završetka rata, usvojila uticaje iz novopridošle američke kulture, koja je, odjednom, postala sveprisutna na ulicama italijanskih gradova i sela. Sledeći ovaj stav, italijanski neorealisti, takođe, inkorporiraju tipografiju zatečenu na ulicama gradova i sela koja, u okvirima skorije italijanske istorije, ima dvojako značenje: ona dokumentuje ne samo postojeće stanje stvari i urbani pejzaž, koji je faktografski pre svega nego u isto vreme i izveštava o plimi američke kulture koja preplavljuje posleratnu Italiju.



Volker Evans, 1937?



Nino Miljori, 1959.



Alfredo Kamiza, god



Volker Evans, 1936.

Sledeća organizovana grupa fotografa, takođe je bitno uticala na neorealističke autore i njeno trajanje se vezuje upravo za period koji prethodi italijanskom neorealizmu u fotografiji. Rad organizacije *Foto lige* (od 1936. do 1951. godine) pogodan je za analizu uticaja ovog profila zbog svoje ideološke obojenosti, kao i zbog određene aktivnosti i rada Pola Strenda, kao jednog od najuticajnijih američkih fotografa ovog perioda.

Cilj ove grupe bio je da se fotografijom osvedoči Amerika i njen način života i ideološka komponenta je u skladu sa istim nastojanjima, toliko prisutnim i u filmu i u fotografiji neorealizma. Pored toga, imena snažnih autorskih ličnosti (pored Pola Strenda), takođe se ponavljaju i u radu ove grupacije: Margaret Burk Vajt, Volter Judžin Smit, Robert Frenk, Edvard Veston i drugi. Istina je da su radovi svih ovih fotografa dokazani kao neposredni uticaji koji su delovali na autore neorealizma, ali ne nepobitna činjenica da se direktna saradnja Pola Strenda sa Cavatinijem ističe u prvi plan, kao najdirektniji dokaz o ovakvoj tvrdnji koju je moguće potražiti i u uporednim analizama samih radova i opusa američkih i italijanskih fotografa. Zbog toga je potrebno još jednom podsetiti na izjavu Pjerdorda Brancija u kojoj tvrdi da je njegovo fotografsko obrazovanje obeležila knjiga *Zemlja (Un Paese)*, nastala u saradnji Strenda i Cavatinija koja, po njegovom mišljenju, upravo potvrđuje "dvosmislenost naziva neorealizam".

Poslednji kolektivni uticaj poreklom iz Sjedinjenih Američkih Država, neminovno je izvršen popularnom izložbom, poznatom u svetskim razmerama: *Porodica Čovek*, 1955. godine. Popularnost ove izložbe izvesno je dovela autore neorealizma do upoznavanja njenog sadržaja, koji su se u više navrata pozivali na uticaj izvršen ovom izložbenom postavkom. Izložba je 1959. godine gostovala i u Milanu, ali je i pored toga bilo moguće upoznati se s njenom temom, radovima i konceptom putem publikacija raznog tipa, ponajviše štampanim katalogom koji je doživeo brojna izdanja širom sveta. Kao i F.S.A., i *Porodica Čovek* je bitna zbog svog tematskog uticaja na neorealiste, pored formalnog i lingvistički obojenog pristupa formiranju fotografskih zapisa. Takođe, ponavljanje imena – autora koji su kao pojedinci ostali zabeleženi u dokumentovanim izjavama neorealističkih fotografa, ovim putem se, kao izvesni uticaji, samo potvrđuju na poziciji uzora. Usmerenost ka životu i njegovim temama, interes za humanost, čoveka i egzistenciju, svakako su prisutni u svetskim razmerama, kada je istorija fotografije u pitanju. Obnovljen fokus usmeren ka čoveku, neminovan je nakon devastacije koje su doneli svetski ratovi u prvoj polovini dvadesetog veka. Samim tim, izvesno je da je ova peokupacija bila sveprisutna, kako na svetskoj fotografskoj sceni tako i u okvirima italijanske fotografije, ali je skup raznih uticaja, kontakata, činilaca, saradnji i razmene iskustava, definitivno dao svoj pečat i oformio krajnji izgled italijanske neorealističke fotografije, pa i filma.

Evropa je u periodu između dva svetska rata bila turbulentno polje puno vorticističkih dešavanja u okvirima umetničkih izraza, time i u oblasti fotografske (i filmske) umetnosti. U skupu raznih ideja, ideologija, otpora istim, destrukcije postojećih i definisanja novih



umetničkih struktura, bitno je izdvojiti uticaj koji se razvio unutar nemačke fotografske scene u dvadesetim i početkom tridesetih godina dvadesetog veka.

*Nova objektivnost (Die Neue Sachlichkeit)* je pokret bitan, posmatrano iz aspekta fotografije, za poimanje *pojma realnog* u okvirima neorealizma. Prepoznavanje objektivnosti života i realnih činjenica kao izvora umetničkih impresija, od ključne je važnosti za shvatanje usvojenih stavova koji su doprineli realizaciji neorealističkih dela. S druge strane, *nova objektivnost* je predstavljala i otepljenje od do tada vrednovanih stavova o lepoti i lepom, kao o nužnoj komponenti nekog umetničkog fotografskog dela. Drugim rečima: ova tendencija je uvidela lepotu u objektivnim životnim činjenicama, svakodnevnim stvarima i negovala je stav okrenut ka svakodnevnom životu, kao primarnom izvoru umetničkog izražaja.

Dotadašnje vrednovanje nekog umetničkog dela, zapravo je bilo u bliskoj vezi sa finoćom njegovog vizuelnog izraza i lepotom prikazanog. Fotografija, iako mlada umetnost, još uvek neguje korene kojima se vezuje za slikarske tradicije, iako je početak dvadesetog veka označio prekretnicu u njenom osamostaljenju i okretanju ka sopstvenim vrednostima i atributima. Dakle, u fotografiji je moguće pronaći stavove ukorenjene u piktorijalnoj tradiciji s kraja devetnaestog veka i u periodu kada na scenu stupa *nova objektivnost* kao svež, nov pogled na umetnost uopšte. Utoliko je veći njen značaj u uspostavljanju nove baze vrednovanja nekog umetničkog (fotografskog) dela. *Nova objektivnost* je u bliskoj vezi sa filmom i fotografijom i zbog njihovog ontološkog profila, tačnije, zbog primarne čestice filmskog i fotografskog izražaja: realnog zapisa činjenica i sveta koji nas okružuje. Radove Alberta Renger-Pača i Augusta Zendera neorealistički fotografi često navode kao krucijalne u ovom kontekstu, ali je pre svega bitno uočiti suštinski uticaj koji ovaj pokret vrši na fotografiju Italije u periodu nakon Drugog svetskog rata.

*Nova objektivnost* je, pored suštinske promene u smeru posmatranja i procene vizuelne komponente fotografskog prikaza, svojim slobodnim i novim duhom doprinela i shvatanju fotografije i filma, koje nosi određenu svežinu i sasvim nov pristup snimanim motivima. Ovaj stav je očigledno prisutan i u italijanskom neorealizmu, kao odstupanje od svega do tada zastupljenog i ustoličenog kao umetnost (piktorijalni maniri vezani za delovanje unutar pojedinih fotografskih grupa i serijal filmova *belih telefona*, na primer). Osim toga, ovaj nemački pozicioniran izraz, predstavljao je u datom periodu nešto avangardno (napredno), što je imalo velikog odjeka u Evropi i u svetu.

Zasićena prevaziđenom i neekspresivnom umetničkom scenom i produkcijom, opterećena ratnim stradanjima i konfuznom političkom i socijalnom situacijom u zemlji, fotografija i film neorealizma lako su se okrenuli ka novom, svežem duhu *nove objektivnosti*, buntu koji je on

nosio sobom i usmerili su pažnju ka realnosti i životu kao primarnim izvorima motiva, koji će ovom umetničkom pravcu doneti novu vrednost i specifičnu težinu novog vizuelnog izraza.

Pored toga, uticaj koji je najviše citiran i sveprisutan u italijanskoj fotografiji, dolazi takođe iz Evrope tog perioda, ali je on vedrijim pristupom usmeren ka životnim temama i motivima. *Francuski humanizam* je doprineo formiranju fotografskog korpusa na širem planu i ostavio je izuzetno važan opus u okvirima istorije ovog medija. Njegovi predstavnici ponavljaju se u svakom značajnom štampanom izdanju, zastupljeni su u svakoj fotografskoj izložbi međunarodnog profila i sveprisutni su na evropskoj i svetskoj fotografskoj sceni. Ono što je ključno kada je u pitanju uticaj koji francuski humanizam donosi u okvire italijanskog neorealizma, svakako je njegov duhom blizak stav prema životu, kao dinamičnom periodu u kojem su humanost i svi aspekti njene egzistencije primarni motiv.

Ukoliko imenujemo *novu objektivnost* kao uticaj koji je (primarno) skrenuo pažnju na realnost života i lepotu objektivnog prikaza neke stvari ili situacije, onda *francuski humanizam* možemo navesti kao uticaj koji je nadgradio ovaj prvi stav i proširio shvatanje lepog u okvirima neorealizma. Zapravo, francuska fotografija je usmerila pažnju, takođe, ka životu i svim činionicima koji njemu pripadaju, svrstavajući tako realnost i objektivnost kao primarne motive kojima se umetnost fotografije (pa i filma) služi prilikom izgradnje dela. Ipak, ono što je specifično grupi autora koji pripadaju francuskom humanizmu, jeste *interpretacija* života koja je očigledna i sveprisutna, tako specifično (francuski) obojena. Stoga se čini da je italijanski neorealizam izvanredan spoj ova dva nova (molsko – dursko obojena) pristupa realnosti: *nova objektivnost* skreće pažnju ka lepoti običnih, svakodnevnih životnih činilaca, a *francuski humanizam* upućuje na njegovo interpretiranje unutar procesa obrade umetničkog dela.

Bitno je skrenuti pažnju na činjenicu da su fotografi i dela francuskih autora, jedni od najpoznatijih u okvirima istorije fotografije i da ova fascinacija njihovim radom ne datira od skorijeg perioda. Naime, popularnost ovih fotografa bila je i te kako sveprisutna i u periodu koji je tema ove analize, tako da se mora uzeti u obzir i činjenica da je velika grupa francuskih imena bila svetski poznata i priznata u okvirima fotografske scene. Ovoj grupi pripadaju: Breson, Kertes, Brasai, Kapa, Vili Roni (Willy Ronis) i drugi, koji se često apostrofiraju kao ključni individualni autorski uticaji na italijanske fotografe, čak i reditelje. Pariz tog perioda jeste krucijalni rasadnik novih životnih stavova i ideja i epicentar novog životnog manirizma koji se transponuje u radove pomenutih fotografa. Takođe je bitna i činjenica da su dela proiznikla iz ove francuske atmosfere, duboko ukorenjena u socijalne teme i period između 1939. i 1945. godine, što takođe ima jak uticaj na socijalnu tematiku i čini sadržajnu vezu sa

neorealističkim temama i motivima. Drugim rečima, svi mladi fotografi tog perioda ugledali su se na francuske autore ove grupacije. Njihove fotografije nude pogled u svet koji je poznat, sveprisutan, ali do tada nezabeležen na taj način. One su "prve" koje hvataju životne momente na određeni način, nudeći različite interpretacije, u zavisnosti od autora i njegovih stavova. Drugim rečima, *francuski humanizam* nudi jedan nov način vizuelnog pripovedanja života, koji se jasno i precizno uklapa u neorealističku formu.

Sveprisutnost i popularnost francuskih autora nudi određene dokaze koji potkrepljuju tezu o ovako izvršenom uticaju na italijanski neorealizam. Njihove fotografije su zastupljene u štampanim medijima, na izložbama, publikovane u foto-monografijama, itd. Već je navedena direktna saradnja između francuskih fotografa, reditelja i italijanskih neorealista, na primeru Renoar – Breson – Viskonti, a svakako je da je ova veza bila višestruka i zastupljena i na ostalim primerima.

Izvesno je da je tokom ove analize, došlo do uočavanja određenih elemenata koji su se grupisali u skupove – determinante većih celina, a koji su, u isto vreme, potvrdili pretpostavku o autohtonosti i značaju ličnosti autora, kao krucijalne komponente u stvaralačkom procesu. Sa stanovišta naučne analize, mogli su se izvesti zaključci koji govore o primeni literature, saradnji reditelja, fotografa, scenarista, kritičara i teoretičara, prepiskama i uticajima usvajanim iz oblasti filma i fotografije. Ipak, ove činjenice su već navedene u okviru samog rada i zaključka, tako da je na kraju neophodno izvesti suštinsku misao, krucijalnu za ovaj rad. Filmovi i fotografije neorealizma mogu se podeliti unutar samog pokreta, upravo prema svojim osnovnim karakteristikama koje su rezultat ličnih autorskih stremljenja: Roselinijev surovi realizam, Viskontijev grandiozno-teatralni pristup, De Sikin sentiment i De Santisov filmski narativni pristup. Zatim: Kročencijev foto-reporterski stil, De Bijazijeva duhovitost i sklonost ka scenarističkom pristupu, Rojterov pogled ka autentično italijanskom, Đakomelijev nadrealni neorealizam, Miljorijeva i Kamizina primena tipografskog kao narativne komponente kadra i Gardinov i Brancijev dokumentarni pristup, preveden kroz prizmu ličnog. Analiza svih elemenata koji potvrđuju postojanje dublje veze neorealizma sa prethodnim umetničkim pravcima, socijalnim činiocima, ostalim umetnostima i pojedinim autorskim primerima, dovela je do određenih zaključaka koji, sintetizovani u jedinstvenu misao, donose novo zapažanje (ili zapažanje posmatrano iz drugačijeg ugla) u vezi sa samim nastankom ovog pravca. Italijanski neorealizam se stoga može imenovati kao pokret koji je homogena, jedinstvena celina, sa određenim trajanjem u datom vremenu (kraj Drugog svetskog rata i period neposredno nakon njega) i koji podrazumeva umetnost i filma i fotografije. Njegovo

poreklo i nastanak ne vezuje se *samo* za aktuelna dešavanja i nije posledica *samo* socijalnih prilika u ratnoj i posleratnoj Italiji polovine dvadesetog veka, nego je očigledno u dubokoj vezi sa pokretima – prethodnicama iz oblasti filma, fotografije, književnosti, teoretske misli i opšte umetničke scene. Svaki od ovih uticaja, doprineo je sazrevanju nekog specifika koji je zaslužan za određeni deo opšteg neorealističkog duha i stoga se on ne može posmatrati kao pokret koji je obojen samo otporom fašizmu i okarakterisan upotrebom tada raspoloživih, oskudnih materijala potrebnih za realizaciju. Neorealizam jeste sazreo u datom periodu, zahvaljujući skupu svih ovih faktora, ali njegovo poreklo zaista seže mnogo dublje. Štaviše, fenomen neorealističkog pokreta, koji je svojom energičnom pojavom predstavio jednu novu, svežu umetničku tendenciju (posmatrano u odnosu na umetničke struje tadašnje italijanske scene), ne treba tretirati kao "čudo" koje se desilo i izniklo u eksploziji revolta na tadašnje stanje (na političkoj sceni, prvenstveno) u Italiji.

Analiza ovakvog profila ukazuje na dugo i postepeno sazrevanje uslova, koji su doveli do razvitka neorealističkog izraza: punog, sadržajnog, formiranog, osmišljenog i obogaćenog karakterima i ličnostima autora. Neorealizam je takođe asimilirao najbolje iz prethodnih umetničkih uticaja, "pozajmio" njemu adekvatne komponente iz ostalih umetnosti i proširio svoj obim na fotografsko polje (pa i polje teorije), osim kinematografskog. Mudro je inkorporirao sve sekundarne činioce (oskudan materijal potreban za realizaciju) koji su postali vizuelni identifikatori njegovog primarnog izraza i time naglasio osnovni motiv, primaran za ceo neorealistički pokret: realnost života.

Očigledno je da svi izdvojeni činioći upućuju na ovaj, gore navedeni, zaključak. I pored toga, opet je neophodno naglasiti misao s početka ove analize: umetnost je oblast koju je teško secirati i analizirati striktno naučnom metodologijom. Njeno bogatstvo i vrednost se, pre svega, procenjuju sredstvima koja su zasnovana na ličnim autoritetima. Neorealizam se, u okviru tako postavljenih shvatanja, izdvaja kao kratak, energičan, eksplozivan umetnički pokret koji slavi život i u prvi plan ističe lepotu svakodnevnog, obojenu ideološko-socijalnim momentima. Ali iznad svega, on je istinit, svestran, bogat i sadržajan pokret, duboko ukorenjen u život, čija lepota i veličanstvenost izbijaju na površinu, upravo, posredstvom iskrenih karaktera i veličina autora neorealizma.

## **XX LITERATURA I IZVORI**

### **DOKUMENTARNI DEO**

#### **1. Fotografije autora**

##### **Fotografije preuzete iz izvora navedenih pod: 3. Literatura**

Branci, Pjerđorđo iz perioda 1953–1955.

Breson, Anri Kartije iz perioda '50 i '60 godina XX veka

De Bijazi, Mario iz perioda 1949–1954.

Duano, Rober iz perioda 1950–1980.

Đakomeli, Mario iz perioda 1957–1960.

Evans, Volker iz perioda 1925–1955.

Gardin, Đani Berengo iz perioda 1953–1973.

Hajn, Luis Vajks ceo fotografski opus

Kamiza, Alfredo iz perioda 1951–1960.

Kolombo, Čezare iz perioda 1955–1977.

Kročenci, Luiđi iz perioda 1947–1953.

Miljori, Nino iz perioda 1953–1960.

Moholji-Nađ, Laslo ceo fotografski opus

Rijs, Jakob August ceo fotografski opus

Rojter, Fulvio iz perioda 1952–1960.

Stajhen, Edvard iz perioda 1940–1970.

Strend, Pol iz perioda 1930–1950.

Zender, August ceo fotografski opus

#### **2. Filmovi**

1. De Santis, Đuzepe, *Tragičan lov*, 1947.

2. De Santis, Đuzepe, *Gorak pirinač*, 1949.

3. De Santis, Đuzepe, *Dani ljubavi*, 1954.

4. De Sika, Vitorio, *Deca nas gledaju*, 1944.

5. De Sika, Vitorio, *Kradljivci bicikla*, 1948.

6. De Sika, Vitorio, *Čudo u Milanu*, 1951.

7. Felini, Federiko: *Svetlosti varijetea*, 1950.
8. Felini, Federiko, *Beli šaik*, 1952.
9. Felini, Federiko, *Ulica*, 1954.
10. Felini, Federiko, *Dangube (I viteloni)*, 1953.
11. De Sika, Vittorio, *Umberto D.*, 1952.
12. Kastelani, Renato, *Hitac iz revolvera*, 1942.
13. Kastelani, Renato, *Žena s brda*, 1943.
14. Kastelani, Renato, *Zaza*, 1944.
15. Kastelani, Renato, *Za dve pare nade*, 1951.
16. Kastelani, Renato, *Romeo i Julija*, 1952.
17. Latuada, Alberto, *Kaput*, 1952.
18. Licani, Karlo: *Hronike o siromašnim ljubavnicima*, 1954.
19. *Marsel Karne*, dokumentarni film BBC produkcija, 1985.
20. Roselini, Roberto, *Rim, otvoreni grad*, 1945.
21. Roselini, Roberto, *Paiza*, 1946.
22. Roselini, Roberto, *Nemačka, godine nulte*, 1948.
23. Roselini, Roberto, *Put u Italiju*, 1954.
24. Roselini, Roberto, *Stromboli (Stromboli, terra di Dio)*, 1950.
25. Roselini, Roberto, *Francesco, giullare di Dio*, 1950.
26. Skorseze, Martin, *My Voyage to Italy*, Paso Doble Film S. r. l.; Media Trade; Cappa Production; 1999.
27. Viskonti, Lukino, *Opsesija*, 1943.
28. Viskonti, Lukino, *Zemlja drhti*, 1948.
29. Viskonti, Lukino, *Najlepša (Bellissima)*, 1951.
30. Viskonti, Lukino, *Senso*, 1957.
31. Viskonti, Lukino, *Bele noći*, 1957.
33. Italijanski filmski žurnali *Giornale No 49*, 1940.
34. Američki filmski žurnali *United News*, 1941.

<http://www.realmilitaryvideos.com/videos/italian-newsreel-6-15-40/>

### 3. Literatura

#### 3.1. Knjige

##### O fotografiji neorealizma

1. Gardin, Gianni Berengo, *Gianni Berengo Gardin*, Contrasto, Roma, 2005.
2. Gautrand, Jean-Claude, *Looking at others – Humanism and neo-realism*, (New History of Photography, Michael Frizot) Könemann, Köln, 1998.
3. Gelley, Ora, *Stardom and the Aesthetics of Neorealism*, Roulledge, New York, 2012.
4. *Gli Anni del Neorealismo, Tendenze della Fotografia Italiana*; Federazione Italiana Associazioni Fotografiche, 2009.
5. *GODINE NEOREALIZMA – SMJERNICE TALIJANSKE FOTOGRAFIJE*, Talijanski savez fotografskih udruga, Torino, 2009.
6. Gualtieri, Elena, *Paul Strand, Cesare Zavattini – lettere e immagini*, Bologna, Bora Edizioni, 2005.
7. De Polo, Claudio, *Italy: The One and Only – a century of photography*, Alinari, Roma, 2000.
8. Rabb, Jane M., *The short story and photography*, University of New Mexico Press, 1998.
9. Strend, Paul; Zavattini, Cezare, *Un Paese. A Portrait of a Village*. Aperture, New York, 1997.
10. Turrone, Giuseppe, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz, Milano, 1959.
11. Vigano, Enrica, *Mario Giacomelli, Il Mio Canto Libero; Mario Giacomelli. La Collezione della Città di Lonato*, Admira Edizioni, Milan, 2003.
12. <http://www.alfredocamisa.it/neorealismo.htm>
13. <http://www.catpress.com/fotorepo/gallery/egalbran.htm>
14. <http://www.catpress.com/fotorepo/gallery/egalbran.htm>

##### O filmu neorealizma

1. Bacon, Henry: *Visconti: explorations of beauty and decay*, Cambridge university press, 1998.
2. Badley, Linda; Palmer, Barton; Schneider, Steven Jay: *Traditions in World Cinema*, Edinburgh University Press Ltd, 2006.
3. Bertellini, Giorgio: *The cinema of Italy*, Wallflower Press, London, 2004.

4. Bondanella, Peter E.: *Italian cinema: from neorealism to the present*, The Continuum International Publishing Group Ltd, London, 2007.
5. Bondanella, Peter E.: *The films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, 1993.
6. Brunette, Peter, *Roberto Rossellini*: Oxford University press, 1987; University of California press, London, 1966.
7. Curle, Howard and Snyder, Stephen: *Vitorio de Sika, Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Canada, 2000.
8. Gelley, Ora: *Stardom and the Aesthetic of Neorealism – Ingrid Bergman in Rossellini's Italy*, Routledge, New York, 2012.
9. Felini, Federiko: *Napraviti film*, Institut za film, Edicija sećanja, Beograd, 1991.
10. Kuk, Dejvid A.: *Istorija filma 1*, Klio, Beograd, 2005.
11. Kuk, Dejvid A.: *Istorija filma 2*, Klio, Beograd, 2007.
12. Kuk, Dejvid A.: *Istorija filma 3*, Klio, Beograd, 2007.
13. Liehm, Mira: *Passion and Defiance – Film in Italy from 1942 to the present*, University of California Press, 1986.
14. Marcus, Millicant Joy: *Italian film in the light of neorealism*, Princeton university press, New Jersey, 1986.
15. Ričardi, Mario: *Vek italijanskog filma*, Clio, 2008.
16. Ruberto, Laura E.; Wilson, Kristi M.: *Italian neorealism and global cinema*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 2007.
17. Shiel, Mark: *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*, Wallflower Press, London, 2006.
18. Turkoni, Serđo: *Neorealizam u italijanskom filmu, Izbor iz italijanskih filmskih časopisa*, Kultura, Beograd, 1961.
19. Wagstaff, Christoph: *Italian neorealist cinema and aesthetic approach*, University of Toronto Press Incorporated, 2007.

### **3.2. Časopisi**

1. Jacobson, Mark: *New York, you oughta be in pictures*, New York magazin, 29. decembar 1975, str. 34.
2. *The best of LIFE 1937*, specijalno izdanje, Njujork, 1973.
3. *World history: Photography and Neorealism in Italy, 1945–1965*, project in Moscow, 17 January 2012, izvor članka: The Lumière Brothers Center of Photography



4. Italian art, lifestyle and entertainment magazine, *Photography and Neorealism. The eyes of poetry on display in Rome*, 26. mart 2011.
5. veb članak (udruženje *La Gondola*) <http://www.cflagondola.it/English/index.html>
6. Lajf (*LIFE*) časopis, 5. decembar 1955.

### 3.3. Opšta literatura

1. Argan, Đulio Karlo; Oliva, Akile Bonit: *Moderna umetnost: 1770-1970-2000. I-III*, Klio, Beograd, 2004.
2. Arnason, H. H.: *A History of Modern Art* London; (Beograd), Thames and Hudson, 1988.
3. Arnhajm, Rudolf: *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja: nova verzija*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1998.
4. Arnhajm, Rudolf: *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985.
5. Arnhajm, Rudolf: *Film kao umetnost*, Narodna knjiga Beograd, 1962.
6. Baatz, Willfried: *Photography – a concise history*; Laurence King Publishing, London, 1999.
7. Badley, Linda; Palmer, R. Barton; Schneider, Steven Jay: *Traditions in world cinema*, Rutgers University press, New Brunswick, New Jersey, 2006.
8. Balo, Tino: *The Foreign Film Renaissance in American Screens, 1946 – 1973*, University of Winsconsin Press, Madison, Winsconsin, 2010.
9. Bašlar, Gaston: *Poetika prostor*, Kultura, Beograd, 1969.
10. Bogdanović, Kosta: *Poetika vizuelnog*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005.
11. Bogdanović, Kosta; Burić, Bojana: *Teorija forme* Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004.
12. Breson, Rober: *O filmu – Beleške o kinematografu*, Stanje stvari, 2005.
13. Breson, Rober: *Beleške o kinematografu*, List, Novi Sad, 2003.
14. Chevalier, J.; Gheerbrant, A.: *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1989.
15. Damnjanović, Milan: *Film, teorija filma, estetika filma*, Izraz, 1990.
16. Duggan, Christopher: *A Concise History of Italy*, Cambridge University Press, 1984.

17. Duggan, Christopher: *The force of destiny – a history of Italy since 1796*, Pinguin books, 2007.
18. Frizot, Michael: *New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998.
19. Hartman, Nikolaj: *Estetika*, Dereta, Beograd, 2004.
20. Janson, H. W.: *Istorija umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1987.
21. Jung, Karl G.: *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Atos, Beograd, 2003.
22. Karetnikova, Inga: *How scripts are made*, Board of Trustees, Southern Illinois University, 1990.
22. Karney, Robyn: *Cinema year by year 1894 – 2005*, Dorling Kindersley Limited, London 2005.
23. Kolker, Robert Phillip: *The altering eye: Contemporary international cinema*, Open book publishers, Cambridge, 2009.
24. Lazić, Radoslav: *Rasprava o filmskoj režiji*, Kultura, Beograd, 1991.
25. Lucie-Smith, Edward: *Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978.
26. Munitić, Ranko: *O dokumentarnom filmu*, Institut za film, Beograd, 1975.
27. Munitić, Ranko: *Filmska slika i stvarnost*, Filmski centar Srbije, 2009.
28. Newhall, Beaumont: *History of photography: from 1839 to the present*, The Museum of modern art, New York, 1982.
29. Omon, Žak; Bergala, Alen; Mari, Mišel; Verne, Mark: *Estetika filma*, Clio, 2006.
30. Pavese, Cesare: *American literature: Essays and Opinions*, trans. Edwin Fussell (Berkeley: university of California Press, 1970).
31. Orsi, Pietro: *Nova Italija: istorija poslednjih 150 godina do dolaska na presto Vitorija Emanuela III*, Srpska književna zadruga, 1909.
32. Plaževski, Ježi: *Jezik filma I, II*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1984.
33. Popović, Živko: *Univerzalne vrednosti rediteljskog stila Roberta Rossa*, Akademija umetnosti Novi Sad, Novi Sad, 2000.
34. Rosenblum, Naomi: *World History of Photography*, Abbeville press, 1997.
35. Zontag, Suzan: *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd 1982.
36. Stojanović, Dušan: *Film kao prevazilaženje jezika*, Institut za film, Beograd, 1975.
37. Stojanović, Dušan: *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.
38. Stojanović Nikola: *Režija: Akira Kurosava*, Institut za film, Beograd, 2007.
39. Sulaž, Fransoa: *Estetika fotografije*, Foto Artget, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2008.

40. Tarkovski, Andrej: *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, 1999.
41. Turk, Edward: *Child of Paradise: Marcel Carne and the Golden Age of French Cinema*, Harvard University press, 1989.
42. Zigfrid Krakauer, *Priroda filma I, Oslobođanje fizičke realnosti*, Institut za film, Beograd, 1971.
43. Walther, Ingo. F.: *Art of the 20th Century*, Volume II, Tachen, 2005.
44. Woolf, Stuart: *A history of Italy 1700 – 1860*, Western Printing Services Ltd, Bristol, 1979.

## XXI INDEKS IMENA

### A

- Abot, Berenis (Berenice Abbot) 54, 59, 198
- Adams, Ansel (Ansel Adams) 54, 167, 198
- Aland, Aleksander (Alexander Alland) 56, 198
- Alfredo, Gvido (Guido Alfredo) 169, 198
- Alikata, Mario (Mario Alicata) 30, 83, 85, 116, 198
- Alvaro, Konrad (Conrad Alvaro) 31, 198
- Ambrozio, Arturo (Arturo Ambrosio) 23, 198
- Amidei, Serđo (Sergio Amidei) 22, 102, 104, 107, 112, 198
- Antonioni, Mikelandelo (Michelangelo Antonioni) 25, 29, 78, 198
- Aristarko, Gvido (Gvido Aristarco) 11, 28, 87, 98, 183, 198
- Arleti (Arletty) 77, 198
- Aster, Fred (Fred Astaire) 88, 198
- Atže, Ežen (Eugen Atge) 36, 140, 160, 198
- Avedon, Ričard (Richard Avedon) 54, 198

### B

- Bac, Vilfrid (Willfried Baatz) 63, 198
- Bači, Enriko (Enrico Bacci) 173, 198
- Badoljo, Pjetro (Pietro Badoglio) 96, 198
- Balaž, Bela (Béla Balázs) 25, 85, 198
- Balo, Tino (Tino Balo) 123, 198
- Baloki, Vinćenco (Vincenzo Balocchi) 39, 41, 198
- Baratolo, Đuzepe (Giuseppe Barattolo) 23, 198
- Barbaro, Umberto (Umberto Barbaro) 10, 28, 83, 84, 85, 179, 180, 198

Barouz, Eli Me (Allie Mae Burroughs) 61, 198  
Bazen, Andre (André Bazin) 18, 35, 108, 134, 198  
Beker, Žak (Jacques Becker) 80, 198  
Beltrame, Aldo (Aldo Beltrame) 40, 43, 173, 198  
Beri, Žil (Jules Berry) 77, 198  
Bernstajn, Lu (Lou Bernstein) 54, 198  
Bevilakva, Enco (Enzo Bevilacqua) 173, 198  
Bevilakva, Karlo (Carlo Bevilacqua) 40, 43, 173, 198  
Bikoki, Silvano (Silvano Biccocchi) 53, 199  
Bišof, Vornor (Werner Bishof) 143, 199  
Blazeti, Alesandro (Alessandro Blasetti) 24, 199  
Bolonjini, Đino (Gino Bolognini) 39, 44, 199  
Bondanela, Piter (Peter E. Bondanella) 85, 86, 131, 133, 134, 135, 194, 199  
Borgezan, Đani (Gianni Borghesan) 40, 43, 173, 199  
Borgezan, Jano (Jano Borghesan) 40, 43, 199  
Bovi, Marsel (Marcel Bovis) 72, 199  
Bozuan, Mario (Mario Bozuan) 39, 199  
Branci, Pjerđorđo (Piergiorgio Branzi) 3, 38, 42, 43, 38, 51, 60, 98, 165, 166, 167, 168, 173, 184, 187, 190, 192, 199  
Brasai (Brassai) 65, 68, 72, 163, 167, 189, 199  
Bravo, Manuel Alvarez (Manuel Alvarez Bravo) 69, 70, 199  
Brentila, Alesandro (Alessandro Brentilla) 173, 199  
Breson, Robert (Robert Bresson) 15, 199  
Breščani, Alfredo (Alfredo Bresciani) 44, 199  
Brinjone, Gvido (Guido Brignone) 137, 199  
Brunet, Piter (Peter Brunette) 104, 105, 106, 107, 108, 111, 113, 114, 194, 199  
Bruno, Đuzepe Bepi (Giuseppe Bepi Bruno) 44, 173, 199  
Buba, Eduar (Édouard Boubat) 68, 72, 199  
Buraneli, Andreo (Andreo Buranelli) 47, 199  
Burk Vajt, Margaret (Margaret Bourke-White) 50, 51, 54, 62, 63, 184, 187, 199

## C

Canijer, Italo (Italo Zannier) 43, 47, 165, 169, 199  
Cavatini, Čezare (Cesare Zavattini) 2, 18, 27, 55, 60, 76, 97, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 132, 135, 136, 163, 178, 181, 182, 187, 199

## Č

Čaplin, Čarli (Charlie Chaplin) 79, 82, 88, 128, 131, 199

## D

D'Anuncio, Gabrijel (Gabriel d'Anuncio) 23, 199

De Barončeli, Žak (Jacques de Baroncelli) 82, 199

De Bijazi, Mario (Mario De Biasi) 3, 19, 22, 38, 46, 47, 98, 144, 145, 146, 147, 148, 173, 190, 192, 199

De Mejer, Baron (Baron de Meyer) 62, 199

De Robertis, Frančesko (Francesco de Robertis) 26, 200

De Roberto, Federiko (Federico De Roberto) 31, 200

De Santis, Đuzepe (Giuseppe de Santis) 10, 11, 25, 28, 29, 30, 31, 83, 85, 93, 136, 137, 138, 139, 180, 183, 190, 192, 200

De Sika, Vitorio (Vittorio De Sica) 2, 24, 26, 27, 31, 76, 83, 97, 117, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 146, 148, 149, 151, 178, 179, 190, 192, 194, 200

Defo Danijel (Daniel Defoe) 86, 200

Dejvidson, Bazil (Basil Davidson) 60, 200

Del Akva, Đan Pjetro (Gian Pietro Dell' Acqua) 28, 200

Del Pero, Serđo (Sergio del Pero) 173, 200

Del Tin, Toni (Toni del Tin) 40, 43, 173, 200

Dela Vake, Anđela (Angela Della Vacche) 84, 200

Delmae, Ijasint Sezar (Hyacinthe-César Delmaet) 58, 200

Despre, Rene (René Déspres) 82, 200

Di Bijazi, Pjetro (Pietro Di Biasi) 47, 200

Di Đamateo, Fernaldo (Fernaldo Di Giammatteo) 28, 200

Diks, Oto (Otto Dix) 64, 200

Diran, Žak (Jacques Durand) 80, 200

Dišan, Marsel (Marcel Duchamp) 62, 200

Divije, Žilijen (Julien Duvivier) 15, 76, 77, 200

Donceli, Pjetro (Pietro Donzelli) 38, 47, 169, 173, 200

Dos Pasos, Džon (John Dos Passos) 85, 200

Drejzer, Teodor (Theodor Dreiser) 85, 200

Duano, Rober (Robert Doisneau) 2, 43, 44, 63, 68, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 146, 163, 178, 192, 200

Durandel, Luj Emil (Louis-Emile Durrandell) 58, 200

Durante, Džimi (Jimmy Durante) 103, 200

## **DŽ**

Džilbert, Džordž (George Gilbert) 54, 200

Džordž, Valdemar (Waldemar George) 72, 200

## **D**

Đakomeli, Mario (Mario Giacomelli) 3, 38, 39, 41, 43, 47, 98, 151, 152, 153, 154, 167, 168, 170, 173, 190, 192, 200

Điroti Masimo (Massimo Girotti) 118, 201

Đoja, Flavio (Flavio Gioia) 47, 201

Đoliti, Đovani (Giovanni Giolitti) 94, 201

Đuričin, Virđilio (Virgilio Giuricin) 53, 183, 201

## **E**

Ebets, Čarls (Charles Ebbets) 36, 201

Ejdži, Džejms (James Agee) 61, 201

Ejzenštajn, Sergej Mihajlovič (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 13, 25, 59, 85, 180, 201

Ejzenštat, Alfred (Alfred Eisenstadt) 50, 201

Elizofon, Eliot (Eliot Elisofon) 54, 201

Endžel, Moris (Morris Engel) 54, 201

Evans, Volker (Walker Evans) 1, 51, 53, 60, 61, 69, 141, 154, 156, 185, 186, 192, 201

## **F**

Fabrici, Aldo (Aldo Fabrizi) 104, 201

Fačini, Volter (Walter Faccini) 39, 201

Fajnštajn, Harold (Harold Feinstein) 54, 201

Fakini, Volter (Walter Faccini) 41, 201

Fantoci, Ernesto (Ernesto Fantozzi) 173, 201

Fari, Stanislao (Stanislao Farri) 173, 201

Fejder, Žak (Jacques Feyder) 15, 76, 77, 201

Ferara, Đuzepe (Giuseppe Ferrara) 28, 106, 183, 201

Ferari, Umberto Domeniko (Umberto Domenico Ferrari) 131, 201

Feri (Ferri) 40, 43, 201

Feroni, Feručo (Ferruccio Ferroni) 42, 43, 173, 201

Finaci, Mario (Mario Finazzi) 39, 41, 201

Finokijaro, Mario (Mario Finocchiaro) 173, 201

Flajjano, Enio (Ennio Flaiano) 48, 201  
Fokner, Vilijam (William Faulkner) 85, 86, 180, 201  
Fon Bizmark, Oto (Otto von Bismarck) 92, 201  
Fon Štrohajm, Erih (Erich von Stroheim) 79, 80, 201  
Forcano, Đovakino (Giovacchino Forzano) 24, 201  
Ford, Džon (John Ford) 87, 201  
Franžu, Žorž (Georgs Franju) 78, 201  
Frenk, Robert (Robert Frank) 166, 167, 187, 201  
Fridman, Endre (Endre Friedmann) 70, 202  
Frizo, Mišel (Michel Frizot) 42, 64, 67, 72, 193, 196, 202

## **G**

Gaben, Žan (Jean Gabin) 76, 77, 82, 202  
Gabori, Žan (Jean Gaborit) 80, 202  
Gajger, Rod (Rod Geiger) 107, 202  
Galone, Karmin (Carmine Gallone) 24, 202  
Garben, Andre (Andre Garban) 72, 202  
Gardin, Đani Berengo (Gianni Berengo Gardin) 3, 39, 40, 43, 45, 51, 162, 163, 164, 169, 173, 182, 184, 190, 192, 193, 202  
Garibaldi, Đuzepe (Giuseppe Garibaldi) 90, 91, 95, 175, 202  
Garsija, Federiko Borel (Federico Borrell Garcia) 51, 202  
Gasparoto, Federiko (Federico Gasparotto) 39, 202  
Gedike, Johanes (Johannes Gaedicke) 56, 202  
Gente, Arnold (Arnold Genthe) 62, 202  
Gilman, Harold (Harold Gilman) 11, 202  
Giner, Šarl (Charles Ginner) 11, 202  
Gotran, Žan Klod (Jean-Claude Gautrand) 42, 202  
Gramši, Antonio (Antonio Gramsci) 31, 202  
Gremijon, Žan (Jean Grémillon) 76, 77, 202  
Grifit, Dejvid (David W. Griffith) 17, 202  
Gromo, Mario (Mario Gromo) 119, 202  
Gros, Georg (George Grosz) 64, 202  
Grosman, Sid (Sid Grossman) 54, 202  
Gvaconi, Enriko (Enrico Guazzoni) 23, 202

## **H**

Haberlend, Moris (Morris Haberland) 54, 202  
Hajn, Luis (Lewis Hine) 1, 36, 52, 53, 56, 57, 58, 60, 192, 202  
Halsman, Filip (Phillipe Halsman) 50, 202  
Harlou (Harlow) 88, 202  
Hartfild, Džon (John Heartfield) 64, 202  
Hartlaub, Gustav Fridrih (Gustav Friedrich Hartlaub) 13, 202  
Hemingvej, Ernest (Ernest Hemingway) 85, 86, 180, 181, 202  
Hercfelde, Johan (Johann Herztfelde) 64, 202  
Hou, Ričard (Richard Hoe) 55, 203

## **I**

Igle, Arnold S. (Arnold S. Eagle) 54, 203

## **J**

## **K**

Kalami, Klara (Clara Calami) 118, 119, 203  
Kalvino, Italo (Italo Calvino) 86, 203  
Kamerini, Mario (Mario Camerini) 24, 124, 203  
Kamerun, Džulija Margaret (Julia Margaret Cameroon) 35, 203  
Kamili, Danijel (Daniel Cammilli) 47, 203  
Kamiza, Alfredo (Alfredo Camisa) 3, 38, 42, 43, 48, 53, 154, 158, 159, 160, 161, 167, 168, 173, 185, 186, 190, 192, 203  
Kapa, Robert (Robert Capa) 37, 46, 50, 51, 63, 68, 70, 184, 189, 203  
Kapra, Frenk (Frank Capra) 87, 203  
Kapuana, Luiđi (Luigi Capuana) 31, 203  
Karetnikova, Inga 128, 196, 203  
Karne, Marsel (Marcel Carne) 2, 10, 15, 29, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 178, 193, 203  
Karni, Robin (Robyn Karney) 26, 203  
Kartije-Breson, Anri (Henri Cartier-Bresson) 2, 37, 46, 51, 63, 69, 70, 72, 77, 80, 145, 152, 154, 155, 165, 167, 178, 203  
Kastelani, Renato (Renato Castellani) 26, 27, 193, 203  
Katanea, Mario (Mario Cattanea) 173, 203  
Katelson, Saj (Sy Kattelison) 54, 203  
Kavali, Đuzepe (Giuseppe Cavalli) 39, 41, 42, 203  
Kazerini, Mario (Mario Caserini) 23, 203  
Kaziragi, Trankilo (Tranquilo Casiraghi) 173, 203



Kejn, Džejms (James M. Cain) 29, 85, 102, 116, 117, 118, 119, 120, 179, 180, 182, 203  
Kerl, Hauard (Howard Curle) 128, 203  
Kerner, Sidni (Sidney Kerner) 5, 203  
Kertes, Andre (Andre Kertesz) 68, 189, 203  
Kertis, Edvard Šerif (Edward Sherrif Curtis) 36, 203  
Kjarini, Luiđi (Luigi Chiarini) 25, 85, 203  
Kjarmonte, Nikola (Nicola Chiarmonte) 131, 203  
Klajn, Herbert (Herbert Kline) 70, 203  
Klajn, Vilijam (William Klein) 163, 166, 204  
Klari, David (Davide Clari) 47, 204  
Kler, Rene (René Clair) 2, 76, 77, 82, 83, 128, 179, 204  
Koh, Karl (Carl Koch) 80, 81, 204  
Koks, Kenion (Kenyon Cox) 56, 204  
Kolar, Fransoa (François Kollar) 68, 204  
Kolombo, Atilio (Attilio Colombo) 145, 204  
Kolombo, Augusto (Augusto Colombo) 169, 204  
Kolombo, Čezare (Cesare Colombo) 3, 168, 169, 170, 173, 192, 204  
Kolombo, Marija Sasi (Maria Sassi Colombo) 169, 204  
Komenčini (Comencini) 39, 204  
Konti, Mario (Mario Conti) 107, 204  
Kopens, Martiens (Martiens Coppens) 42, 204  
Kosta, Mario (Mario Costa) 137, 204  
Kosulič, Kalisto (Callisto Cosulich) 137, 204  
Kraford (Crawford) 88, 204  
Krakauer, Zigfrid (Siegrfried Kracauer) 140, 197, 204  
Kroče, Benedeto (Benedetto Croce) 42, 204  
Kroče, Ecio (Ezio Croce) 169, 204  
Kročenci, Luiđi (Luigi Crocenzi) 3, 141, 142, 143, 144, 173, 181, 190, 192, 204  
Kuk, Dejvid (David Cook) 27, 194, 195, 204  
Kuper, Gari (Gary Cooper) 88, 204  
Kurbe, Gustav (Gustave Courbet) 12, 204  
Kuron, Kurt (Curt Courant) 77, 204

**L**

Lang, Dorotea (Dorothea Lange) 50, 53, 60, 61, 62, 184, 185, 204

Lang, Fric (Fritz Lang) 64, 204  
Latuada, Alberto (Alberto Lattuada) 26, 27, 31, 39, 46, 53, 193, 204  
Leis, Feručo (Ferruccio Leiss) 39, 41, 44, 204  
Levit, Helen (Helen Levitt) 54, 204  
Libling, Džerom (Jerome Liebling) 54, 204  
Libzon, Sol (Sol Libsohn) 54, 204  
Licani, Karlo (Carlo Lizzani) 31, 105, 112, 113, 193, 204  
Limijer, Luj (Louis Lumière) 15, 16, 17, 204  
Limijer, Ogist (Auguste Lumière) 15, 16, 17, 205  
Lion, Ričard A. (Richard A. Lyon) 54, 205  
Lipcig, Artur (Arthur Liepzig) 54, 205  
Londe, Albert (Albert Londe) 16, 205  
Longo, Renato (Renato Longo) 42, 53, 205  
Lorenc, Par (Pare Lorentz) 59, 205  
Lote, Andre (André Lhote) 69, 205  
Lou, Adam (Adam Low) 80, 81, 205  
Lubič, Ernst (Ernst Lubitsch) 97, 205  
Luc, Đan Frančesko (Gian Francesco Luc) 28, 205  
Luis, Sinkler (Sinclair Lewis) 85, 86, 180, 205  
Lungi, Fernando Lodoviko (Fernando Lodovico Lunghi) 28, 205  
Lus, Henri (Henry Luce) 50, 143, 205

## **LJ**

## **M**

Mađi, Luiđi (Luigi Maggi) 23, 205  
Man, Klaus (Klaus Mann) 107, 205  
Man, Rej (Man Ray) 17, 53, 205  
Manfroj, Manfred (Manfredo Manfroi) 40, 205  
Maning, Džek (Jack Manning) 54, 205  
Manjani, Ana (Anna Magnani) 104, 205  
Manjano, Silvana (Silvana Mangano) 138, 205  
Manji, Serđo (Sergio Magni) 51, 205  
Maraini, Fosko (Fosco Maraini) 39, 173, 205  
Marej, Etijen-Žil (Etienne-Jules Marey) 16, 205  
Mareli, Erman (Ermann Marelli) 39, 41, 205

Martinez, Romeo (Romeo Martinez) 48, 205  
Maskle (Masplet) 205  
Mataraco (Matarazzo) 137, 205  
Matis, Anri (Henri Matisse) 70, 205  
Mečeri, Joakino (Gioacchino Mecheri) 23, 205  
Melvil, Herman (Herman Melville) 86, 205  
Merizio, Papi (Papi Merisio) 39, 205  
Miki, Marija (Maria Michi) 103, 205  
Miljori, Nino (Nino Migliori) 3, 40, 43, 53, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 173, 185, 186, 190, 192, 206  
Mirbo, Oktav (Octave Mirbeau) 81, 206  
Mite, Adolf (Adolf Miethe) 56, 206  
Moholji-Nadž, Laslo (László Moholy-Nagy) 2, 66, 67, 192, 206  
Mojbridž, Edvard (Eadweard Muybridge) 35, 206  
Monti, Paolo (Paolo Monti) 38, 39, 44, 47, 149, 162, 169, 206  
Morandi, Đorđo (Giorgio Morandi) 157, 206  
Morandi, Đuzepe (Giuseppe Morandi) 38, 206  
Moravija, Alberto (Alberto Moravia) 31, 85, 105, 149, 180, 206  
Morgan, Mišel (Michèle Morgan) 76, 77, 206  
Mota, Federiko (Federico Motta) 145, 206  
Munkači, Martin (Martin Munkàcsi) 69, 165, 206  
Musolini, Benito (Benito Mussolini) 24, 25, 32, 80, 94, 95, 96, 97, 103, 106, 139, 175, 176, 206

## **N**

Nadar, Gaspar Feliks Turnašon (Gaspard-Félix Tournachon Nadar) 35, 150, 206  
Nahtvej, Džejsms (James Nachtway) 37, 206  
Najdžel, Džon (John T. Nagle) 55, 206  
Nieps, Žanin (Janine Niepce) 72, 206  
Nikolai, Đulija (Giulia Niccolai) 39, 206

## **NJ**

Njuhol, Bomon (Beaumont Newhall) 54, 206  
Njuhol, Nensi (Nancy Newhall) 54, 60, 206  
Njutn, Henri (Henry J. Newton) 36, 206

## **O**

Orfei, Mojra (Moirra Orfei) 146, 206  
Orkin, Rut (Ruth Orkin) 54, 206  
Ornano, Becola (Bezzola Ornano) 169, 206  
Orsi, Ariđo (Arrigo Orsi) 47, 197, 206  
O'Saliven, Timoti (Timothy O' Sullivan) 35, 206

## **P**

Pabst, G.W. (Pabst) 13, 14, 17, 65, 206  
Panuncio, Mario (Mario Pannunzio) 48, 206  
Papijon (Papillon) 72, 207  
Parks, Gordon (Gordon Parks) 53, 207  
Paskvali, Enriko (Enrico Pasquali) 173, 207  
Pasterone, Đovani (Giovanni Pasterone) 23, 207  
Pastrone, Klaudio (Claudio Pastrone) 23, 53, 42, 207  
Patelani, Federiko (Federico Patellani) 173, 207  
Paveze, Ćezare (Cesare Pavese) 31, 85, 86, 87, 180, 207  
Pazineti (Pasinetti) 39, 207  
Pifard, Henri (Henry G. Piffard) 55, 207  
Pije XI (Pius XI) 26, 207  
Pina, Franko (Franco Pinna) 173, 207  
Pintus, Sandro (Sandro Pintus) 167, 207  
Pjetrandđeli, Antonio (Antonio Pietrangeli) 10, 29, 30, 83, 85, 120, 207  
Pratolini, Vasko (Vasco Pratolini) 31, 207  
Prever, Źak (Jacques Prevert) 72, 75, 76, 77, 78, 178, 207  
Pućini, Đani (Gianni Puchinni) 28, 29, 30, 97, 207  
Pudovkin, Vsevolod (Всёволод Илларио́нович Пудо́вкин) 25, 85, 97, 180, 207

## **R**

Rene-Źak (Rene-Jacques) 72, 207  
Renger-Pač, Albert (Albert Renger-Patszch) 2, 13, 14, 35, 64, 65, 188, 207  
Renoar, Klod (Claude Renoir) 79, 207  
Renoar, Pjer Ogist (Pierre Auguste Renoir) 79, 207  
Renoar, Źan (Jean Renoir) 2, 10, 15, 29, 70, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 96, 117, 118, 119, 178, 179, 190, 207  
Ribo, Mark (Mark Riboud) 68, 145, 207  
Ricoli, Anđelo (Angelo Rizzoli) 27, 133, 207

Rigeli, Đenaro (Genaro Rigelli) 24, 207

Rijs, Jakob August (Jacob August Riis) 1, 36, 52, 53, 55, 56, 60, 61, 142, 192, 207

Roden (Rodin) 62, 207

Rodžer, Džordž (George Rodger) 37, 46, 207

Roh, Franc (Franz Roh) 13, 207

Roj, Klod (Claude Roy) 60, 207

Rojter, Fulvio (Fulvio Roiter) 3, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 148, 149, 150, 151, 173, 190, 192, 207

Rondi, Đan Luidi (Gian Luigi Rondi) 28, 208

Roni, Vili (Willy Ronis) 44, 68, 69, 72, 208

Roselini, Marko Romano (Marco Romano Rossellini) 112, 208

Roselini, Renco (Renzo Rossellini) 114, 208

Roselini, Roberto (Roberto Rossellini) 2, 19, 25, 26, 27, 31, 83, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 121, 124, 127, 134, 137, 151, 179, 190, 193, 208

Rotštajn, Artur (Arthur Rothstein) 54, 208

Rozenblum, Naomi (Naomi Rosenblum) 62, 208

Rozenblum, Volter (Walter Rosenblum) 54, 208

Rutman (Rutmann) 17, 208

Ruzvelt, Frenklin (Franklin Roosevelt) 52, 56, 208

Ruzvelt, Teodor (Theodore Roosevelt) 142, 208

**S**

Sarkovski, Džon (John Szarkowski) 152, 208

Sejmur, Dejvid Šim (David "Chim" Seymour) 37, 46, 208

Selerio, Enco (Enzo Sellerio) 173, 208

Serandrei, Mario (Mario Serandrei) 10, 118, 208

Simon, Mišel (Michel Simon) 76, 77, 208

Sinjore, Simon (Simone Signoret) 76, 208

Siskind, Aron (Aaron Siskind) 54, 208

Skatola, Lučano (Luciano Scattola) 39, 44, 208

Skorseze, Martin (Martin Scorsese) 91, 92, 110, 128, 193, 208

Smit, Volter Judžin (Walter Eugene Smith) 51, 53, 54, 63, 167, 187, 208

Snajder, Stiven (Stephen Snyder) 128, 208

Soldati, Mario (Mario Soldati) 26, 27, 87, 208

Sorlin, Pjer (Pierre Sorlin) 87, 208  
Speri, Pjetro (Pietro Speri) 28, 100, 183, 208  
Spinacola, Vitorio (Vittorio Spinazzola) 28, 208  
Stajhen, Edvard (Edward Steichen) 21, 58, 61, 62, 63, 192, 208  
Stajnbek, Džon (John Steinbeck) 85, 86, 180, 181, 208  
Stajner, Ralf (Ralph Steiner) 54, 208  
Stap, Aleks Franki (Alex Franchi Stapp) 39, 41, 208  
Stojanović, Dušan 18, 197, 208  
Strajker, Roj (Roy Stryker) 52, 209  
Strend, Pol (Paul Strand) 1, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 70, 163, 166, 167, 181, 186, 187, 192, 194, 209  
Stumen, Lu (Lou Stoumen) 54, 209

**Š**

Šanel, Koko (Coco Chanel) 117, 209  
Šenal, Pjer (Pierre Chenal) 76, 209  
Šiftan, Eugen (Eugen Schüfftan) 77, 209  
Šil, Mark (Mark Shiel) 78, 83, 84, 85, 87, 209  
Šimin, David (David Szymin) 70, 209  
Šmic, Norbert (Norbert M. Schmitz) 14, 209  
Štajnert, Oto (Otto Steinert) 42, 53, 209  
Štiglic, Alfred (Alfred Stieglitz) 13, 17, 34, 35, 58, 59, 61, 62, 65, 169, 209  
Švarc, Edvard (Edward Schwarz) 54, 209

**T**

Tani, Đorđo (Giorgio Tani) 99, 148, 209  
Tarkovski, Andrej (Андрей Тарковский) 15, 197, 209  
Tokington, Lester (Lester Talkington) 54, 209  
Tompson, Kincia Busi (Cinzia Busi Thompson) 51, 60, 209  
Trauner, Aleksandre (Alexandre Trauner) 77, 209  
Trenker, Luis (Luis Trenker) 24, 209  
Turk, Edvard (Edward Turk) 77, 79, 197, 209  
Turkoni, Serđo (Sergio Turconi) 11, 22, 28, 30, 33, 87, 97, 98, 100, 103, 106, 107, 111, 119, 121, 129, 132, 137, 183, 195, 209  
Turoni, Đuzepe (Giuseppe Turroni) 39, 44, 47, 143, 144, 209

**U**

Utrijo (Utrillo) 72, 209

## **V**

Vajler, Vilijam (William Wyler) 87, 209

Vajs, Sabina (Sabine Weiss) 72, 209

Vajt, Klerens (Clarence H. White) 62, 209

Vajt, Majnor (Minor White) 54, 209

Valter, Ingo (Ingo Walther) 13, 14, 197, 209

Vareze, Klaudio (Claudio Varese) 28, 209

Veber, Suzana (Susanna Weber) 47, 209

Vejner, Den (Dan Weiner) 54, 209

Vejner, Sandra (Sandra Weiner) 54, 209

Vender, Federik (Federico Vender) 39, 41, 209

Verga Đovani (Giovanni Verga) 11, 29, 30, 31, 86, 117, 120, 121, 182, 183, 210

Veronezi, Luiđi (Luigi Veronesi) 39, 41, 47, 210

Vertov, Dzige (Дзига Бэров) 13, 17, 210

Veston, Edvard (Edward Weston) 54, 187, 210

Vidor, King (King Vidor) 87, 210

Vidži (Weegee) 54, 143, 210

Vigano, Enrika (Enrica Viganò) 154, 194, 210

Vigo, Žan (Jean Vigo) 76, 210

Viktor Emanuel II (Victor Emmanuel II) 92, 96, 210

Vinjo, Andre (André Vigneau) 71, 210

Viskonti, Lukino (Luchino Visconti) 2, 10, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 47, 70, 77, 80, 81, 85, 92, 96, 102, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 136, 137, 170, 179, 180, 182, 183, 190, 193, 210

Vit, Bil (Bill Witt) 54, 210

Vitman, Volt (Walt Whitman) 86, 210

Vitorini, Elio (Elio Vittorini) 85, 86, 141, 143, 180, 181, 210

## **Z**

Zender, August (August Sander) 2, 13, 53, 65, 66, 140, 188, 192, 210

Zontag, Suzan (Susan Sontag) 59, 61, 66, 197, 210

## **Ž**

Žuve, Luj (Louis Jouvet) 77, 210