

o filmskom stilu

karl drejer

Čovek i umetničko delo utoliko se više izjednačuju ukoliko više može da se govori o čovekovoj duši i o duši i karakteru umetničkog dela.

Duša se ispoljava u stilu, izrazu umetničke koncepcije nekog dela. Stil je neophodan da bi se misao učvrstila u umetnosti. Stil nastaje iz zbira detalja, kroz stil nam umetnik otkriva svoj pogled.

Umetničko delo i njegov stil nisu razdvojeni jedno od drugoga. Stil, iako neopipljiv, nedokazljiv i nenametljiv, utisnut je u delo.

Umetnost je uvek delo pojedinca. Ali film nastaje u zajednici, a ona može da stvori umetnost samo uspešno nametnutom umetničkom voljom pojedinca.

Prvi stvaralački podstrek za nastanak jednog filma upućuje pisac teksta, koji treba da postavi osnovu filma. Kada je jednom postavljen literarni temelj, reč ima reditelj. On stvara stil. On odlučuje o svim umetničkim detaljima. Njegova osećanja i misli treba da sačinjavaju film i da u gledaocu izazovu odgovarajuća osećanja i odgovarajuće misli. Stilom on daje delu dušu koja čini umetničko delo. Njegov čin je u tome da filmu dâ lice, da mu pruži svoje lice.

U tome je velika odgovornost koju na sebi nosimo mi, reditelji. Na nama je da od filma napravimo nešto više nego što je roba za potrošnju, da napravimo umetnost. Zato mi treba da uvedemo u stvarnost, nešto voljom, nešto smelošću, put koji nije bez prepreka. Ako ne želimo da filmsku umetnost napustimo u samom početku, moramo da režiramo filmove koji se odlikuju stilom i rukopisom. Samo tako možemo da se nadamo novini.

Treba da progovorim još o nekim stvarima koje će objasniti stil Dana gneva (Vredens Dag). Najpre ću govoriti o slici i ritmu.

Zvučni film želi da sliku zanemari u korist reči. U mnogim filmovima se govori, bolje — brblja se preko svake mere, dok oči traže retku priliku i zadovoljstvo da uživaju u lepom kadru. Filmski stvaraoci zaboravljaju da je film vizuelna, pretežno očima upućena umetnost i da slika mnogo lakše prodire u svest gledaoca nego reč. U Danu gneva sam pazio da značajan kadar ne ponovim više puta. Nisam stvorio nijedan kadar zbog njega samog; lepota kadra hoće kadkad da se nametne, ali kadar koji ne služi radnji šteti filmu.

Kadar ima veliki uticaj na raspoloženje gledalaca. Topla i svetla slika deluje vedro. Prigušena i mračna deluje strogo. U slučaju Dana gneva, snimatelj i ja našli smo lako prigušenu sliku u blagim sivo-crnim tonovima koji su odgovarali sadržini i duhu vremena.

Očima prija jasnoća i zato je važno da sve u okviru slike bude harmonično i da tako ostane i pri vožnji kamere. Ružne linije ne gode očima.

Oči brzo i lako prate horizontale, a cpiru se vertikalnim linijama. Oči neposredno reaguju na sve što se kreće, a, naprotiv, ostaju ravnodušne za sve što je nepomično. Iz toga prirodno slede i pokreti kamere, pre svega ako su vodoravni i ritmički. Čovek treba dobro da se pomuči da bi se kroz čitavo delo održao ravnomeran pravac vodoravnih pokreta u harmoničnom nizu od početka do kraja filma. Ako se iznenada unesu izrazite vertikale u sliku, postiže se dramatičan utisak, kao u kadru sa uspravnim merdevinama koje bi se tada srušile u vatru.

Sada smo došli do ritma.

Zvučni film se trudi poslednjih godina da pronade nov, sopstveni ritam. Time mislim na neke velike, stilski sigurne filmove iz inostranstva, na nekoliko američkih filmova i na veliki deo najboljih francuskih psiholoških filmova. Njihovi reditelji su pokušavali da uspore ritam da bi gledalac našao uživanje u samoj slici, slušajući dijalog. Naravno, ovi filmovi se odlikuju i vizuelnom vrednošću kadra i auditivnom vrednošću reči.

Ja sam pokušao da idem dalje u tom pravcu. U izvesnim scenama (na primer, u sceni sa dvojicom mladića kod Apsalomovog kovčega) upotrebio sam umesto brzog niza kratkih kadrova nešto što bih mogao da nazovem nizom dužih kadrova sa blagim pokretima, pri čemu se kamera s vremena na vreme okretala i baš je to vladalo scenom. Uprkos, ili, bolje, zbog svog skoro valovitog ritma ova scena je postala jedna od najupečatljivijih u filmu.

Ritmu Dana gneva se zamera da je suviše razvučen i spor.

Gledao sam mnogo dobrih filmova sa vrlo temperamentnim ritmom. Ali gledao sam i filmove u kojima je baš žestok tempo kadrova

bez veze sa radnjom. To je bio ritam za sebe, zaostatak iz vremena nemog filma, od kojeg se zvučni film vrlo teško oprašta. Nemi film je bio dopunjen međunatpisima. Zbog međunatpisa je uvek nastajala praznina, koja je zaustavljala ličnosti u akciji u kojoj su se one kretale u velikoj brzini preko ekrana. Tako se dobijao ritam u izobilju. To je bio ritam nemog filma.

Danski nemi film je cvetao pre dvadeset i pet godina pod uticajem ekranizovanih dela Selme Lagerlef, koja su, kao i svi inostrani filmovi, dolazila preko Švedske da se prikazuju u našim kinematografima. Tačno se sećam dana kada je prvi put bio prikazan film Ingmarovi sinovi (Ingmarssönnerna) Viktora Šestrema u Kopenhagenu. Naši filmski ljudi su tresli glavom, jer Šestrem se — o čuda! — usudio da pusti seljake da se kreću sporo i tromo kao istinski seljaci. Da, njima je, zaista bila potrebna večnost da stignu od jednog ugla sobe do drugog. A danski ljudi sa filma su odmahivali glavom: to ne može da izide na dobro, to publika neće prihvatiti. Danas mi znamo ko je imao pravo. Priodni, životni ritam švedskog filma je zavladao, i to ne samo u Švedskoj i Danskoj, već svugde. Cela Evropa se školovala na švedskom filmu i pre svega je naučila da ritam mora da proizilazi iz sadržine i iz sredine u kojoj se radnja odvija. Tako je nastalo jedno vrlo važno jedinstvo: radnja određuje ritam, koji sa svoje strane naglašava radnju i time publici olakšava učešće.

Događaji i sredina iz Dana gneva traže razvučen i miran ritam, koji pored toga ispunjava još dva zahteva: on je u potrazi za pulsom onog vremena i podvlači uzvišenost kojoj je težio autor teksta, a koju sam ja pokušao da prenesem u film.

Događaj.

U umetnosti se uvek polazi od čoveka. Film uzimamo kao umetnost — želimo da vidimo ljude u filmu, želimo duhovno i psihički da učestvujemo u njihovim doživljajima. Želimo da ih razumemo i prozremo. Mi čekamo pred kinematografom da nam se otvore vrata za svet neobjašnjivoga. Želimo da osetimo uzbuđenja koja mali broj naših poznanika ispoljava, jer počivaju na unutrašnjim sukobima. Takvih sukoba nema u Danu gneva. Naravno, reditelju ne može da se zabrani da odabere siže sa napetom unutrašnjom radnjom. Mogu da kažem da su moji glumci od početka svesno odolevali tom iskušenju. Ipak smo se pomučili da izbegnemo lažni zanos i kliše. Tu nam je pre svega pomogla istinoljubivost.

Zar se sve velike drame ne odigravaju u tajnosti? Ljudi skrivaju svoja osećanja i lica, uzdržavaju bes koji se dešava u njihovoj duši

Napetost leži pod ledom i izbija samo na dan katastrofe. Kroz tu napetost, skrivenu iza poštenog lica pastarove porodice, hteo sam da prikažem neizbežnu sudbinu.

Sigurno mnogi gledaoci očekuju buran ishod sukoba. To se pretpostavlja, a kasnije se uviđa da se velike tragedije događaju bez buke i uglavnom nedramatično. U tome je možda tragični vid svih tragedija.

Drugi gledaoci bi verovatno želeli da neke epizode filma budu realistične. To bi bio realizam po sebi, a ne umetnost. Umetnost je samo psihološki realizam. Iznosi se umetnička istina, zahvaćena iz života, proceđena kroz duh umetnika i očišćena od svega sporednog. Ono što se na ekranu dešava ne sme da bude istina. Kad bi to bila istina, ne bi bilo umetnosti.

Iz toga proizlazi da smo se moji glumci i ja zajednički potrudili da „deteatralizujemo“ scene filma koje su pravolinijske i sažete. Hteo sam da smanjim razliku između „teatralnog“ i „filmskog“ govora, pri čemu, neka to bude odmah rečeno, za mene „teatralno“ nije potpuno negativan pojam. Glumac mora sasvim drukčije da igra u studiju nego na pozornici. Sa pozornice njegove reči moraju preko rampe i orkestra da stignu do galerije. To ne zahteva samo naročitu tehniku govora, već i naglašenu mimiku. Studio traži što je moguće neusiljeniju i prirodniju dikciju i mimiku. U Danu gneva se u igri nismo brinuli za manju ili veću snagu ili za uzdržljivost — ne, hteli smo da igramo verodostojno, da prikažemo stvarne, žive ljude. Naprotiv, zabranili smo sve umetničke ukrase.

Osnovna sredstva glumačkog izraza su mimika i reč.

Kada se pojavio zvučni film, mimiku su progonili i ograničavali. Postojala je samo reč. Replike su nezadrživo izvirale iz okamenjenih lica. Mimika je, srećom, u međuvremenu ponovo stekla ugled u novim psihološkim filmovima iz Francuske i Amerike, jer je postala važan činilac baš u zvučnom filmu. Ona deluje neposredno na gledaoca, osvajajući njegova osećanja bez posredstva misli. Mimika je duh lica, ona je važnija od reči. Često možemo da otkrijemo karakter jednog čoveka u svim njegovim vidovima iz samo jednog nabora čela ili treptaja oka. Mimika je najiskonskiji izraz psihičkog stanja i starija je od reči. Ona nije svojstvena samo čoveku. Psi — ako imamo psa, znamo to dobro — poznaju vrlo iznijansiranu nemu igru.

Kada već govorimo o mimici, hoću da kažem i nekoliko reči o maski. U Danu gneva sam se sasvim odrekao maske da ne bi zabušurio ni najmanji mimički pokret. U stvari, glumci se šminkaju samo za snimatelja, da bi on mogao kasnije tako da im osvetli lica da se maska ne vidi. Međutim, ljudi ipak hoće da upoznaju lepotu nagog lica, sa

njegovim crtama i borama. Šminkanjem lica briše se njegov karakter. Bore, ravne, manje-više duboke i brojne, odaju mnogo od čovekovog karaktera. U čoveka otvorenog i vrednog ljubavi, koji se rado smeje, urezaće se tokom godina tanane bore oko očiju i usta, koje nas izdaleka sa osmehom pozdravljaju. Naprotiv, jednom hipohonderu, pakosnom i ojađenom, prekriće se čelo malo po malo dubokim, uspravnim brazdama. U oba slučaja bore otkrivaju ono što se zbiva u čoveku. Sa maskom nestaje ono što lice pokazuje i ne treba pobliže da ulazim u to šta sve to znači za bliske planove.

Film kakav je Dan gneva morao je da bude režiran bez maski, što je meni potpuno razumljivo. Ustvari, to je pravilo filma da samo nenašminkan čovek i nenašminkana reč deluju životno sa ekrana.

Maska i recitacija su umetnička sredstva pozorišta.

Neko je jednom upitao Karla Alstrupa zašto nije hteo da stupi na dobre stare pozorišne daske. On je odgovorio da nema tu želju i objasnio je da niko „ne može istovremeno da urla i da bude čovek.“ Alstrup time otkriva glavni problem pozorišne igre, ali, istovremeno, njegov odgovor vrlo jezgrovito objašnjava i delovanje reči u filmu. Jedno veliko preimućstvo filma nad pozorištem jeste u tome što glumac može da sačuva prirodnu jačinu i boju svoga glasa. On može, ukoliko to uloga zahteva, čak i da šapuće. Mikrofon neće prečuti ni jedan šum. Svaka reč, pa i tišina idu u njegovom pravcu. Zato, opet, ne sme ni suviše da se govori. Reč ne sme da ima samostalnu ulogu, ona je saglasan deo postojanja slike i mora to i da ostane. Pre svega treba da se izbegne opširnost. Dijalog mora da bude oskudan i sažet koliko god je moguće.

Pri izboru glumaca reditelj zvučnog filma mora pre svega da pazi da se glasovi različitih po boji slažu, da su skladni. Spomenuću još jednu malenkost na koju reditelj mora da misli i koja je možda nova: postoji odnos između hoda i glasa svakog čoveka. Uzmimo Lizbet Mo-
vin: njen hod i glas odgovaraju jedan drugome ritmički i osećajno.

Uzgred, sada sam došao i do svojevrsnog i presudnog zadatka reditelja: do rada sa glumcem. Ako neko želi slikovito da objasni zvanje reditelja mora da ga uporedi sa babicom. Upravo ova slika služi i Stanislavskom u njegovoj knjizi o glumi i bolja ne može da se izabere. Glumac treba da se porodi, reditelj ga ogrće brigom i čini najbolje što može da mu olakša porođaj. Dete je, u stvari, glumčevo, rodilo se iz njegovih osećanja, iz dubina njegovog Ja, posle susreta sa tekstom. On uvek svojim ličnim osećanjima ispunjava ulogu.

Reditelj će dobro učiniti ako glumcu ne nametne sopstvenu predstavu, jer glumac verovatno u tom slučaju neće doneti stvarna osećanja. Osećanja ne mogu da se iznude. Ona moraju sama da nastanu,

a to je stvar zajedničkog rada reditelja i glumca. Ako to uspe, pravi izraz će se pokazati sam od sebe.

Najvažniji savet glumcu je da nikada ne počinje sa spoljnim izrazom, već sa osećanjem. Ali pošto osećanja i izraz nisu odvojeni, već jedinstveni, može sa uspehom da se ide u različitim pravcima, dakle polazeći od izraza mogu da se iz njega izvlače osećanja. Daću jedan primer. Zamislite dečaka koji je naljutio svoju majku. Ona mu kaže pomirljivo: „Hodi, nasmeši se malo!“ On pokazuje najpre smeten osmeh, da bi ubrzo prešao u pravi, veseo smeh. On je opet raspoložen i sva ljutnja je iščezla. Kada je pokušao da se nasmeje, izmenila su se njegova osećanja, a time i izraz. Nekiput može da se gradi i na uzajamnom dejstvu. Recite glumcu da zaplače — ima ljudi koji to mogu — pokušaće, i kada ga zamolimo da mu suze slobodnije poteku i da ne obuzdava osećanja, fizički potres plaća pomoći će mu da tačno oseti i pronade jedini pravi izraz — jer za svaku scenu je potreban samo pravi izraz. Reditelja i glumca ne zadovoljava svest da su ga pronašli.

Ne mogu da govorim o filmu, a da ne kažem i nešto o muzici. Od Hajnriha Hajnea potiče izreka da muzika počinje tamo gde se reči završavaju. Takva je baš i primena muzike u filmu. Dobro upotrebljena, ona može da podvuče psihičko stanje i da produbi maločas pomenuti glas, bilo kroz sliku, bilo kroz dijalog. Muzika je uvek korisna za film ako joj je određen značaj i ako je primenjena sa umetničkim shvatanjem. Ipak, možemo da se nadamo (treba da istrajemo u toj težnji), da će jednoga dana zvučni film biti bez muzike, jer će reč sasvim da prodre u njega.

Govorio sam koliko je moguće opširnije o tehničkim i psihološkim problemima koji uslovljavaju stil filma i koji su bili presudni za stil Dana gneva. Dodajem da sam mnogo govorio o zanatskim stvarima, ali se ne stidim truda da objavim osnove mog načina rada. Svaki umetnik zna da je vladanje tehničkim sredstvima prvi uslov za uspeh. Ipak, niko ko je gledao moje filmove neće pomisliti da mi je tehnika po sebi svrha; ja se trudim da svoju publiku obogatim za jedno iskustvo.

1943.
(Filmkritik)