

mašta i boja

karl drejer

Ovo što sam rekao ni u koliko nije revolucionarno. Ja ne verujem u revolucije. One po pravilu imaju oveštalu osobinu da zadržavaju razvoj stvari. Ja se radije pridržavam evolucije sa osiguranim napretkom. Uz to verujem da film može umetnički da se obnovi jedino u samome sebi.

Ljudi su podložni lenjosti i ne ustupaju rado jednom zauzeto stanište. Filmska publika je navikla na fotografski verno prikazanu stvarnost i oseća bez ustezanja pravo zadovoljstvo u susretu sa starim poznanikom. Film uzbuđuje svojom lakom i brzom pobedom, jer se pomoću kamere ponovo stvarno ukazao mehanički zapisan utisak čovečjeg oka. Na tome se do danas zasnivala čar kinematografa, ali to je i nedostatak koji filmska umetnost mora da izgubi. Dopustili smo da nas fotografija zavede, učinila nas je svojim robovima, moramo da je se oslobodimo, jer je navikla da vlada. Fotografija ne sme više da bude sredstvo za umnožavanje, ona mora da postane sredstvo umetničke mašte. Kroz kameru treba da prenesemo čist opažaj.

Svojstvo filma da se umnožava ide u prilog naturalizmu; on je postavio onu granicu koja koristi samo da se pobedi čista mašta. Moramo da oslobodimo film od naturalizma. Najzad, moramo da shvatimo da kopiranjem stvarnosti samo gubimo vreme. Pomoću kamere moramo da stvorimo novi jezik i stil. Ali najpre moramo da se složimo o tome šta podrazumevamo pod „umetnošću“ i „stilom“. Danski književnik Johanes Jensen objašnjava „umetnost“ kao „oblik prožet duhom“. To nije bez zamerke i ne protivi se definiciji engleskog filozofa Česterfilda, koji pod „stilom“ podrazumeva „misaono ruho“; jednostavna i tačna metafora, pod pretpostavkom da

ruho nije upadljivo. Pravi stil se prepoznaje ako nije isključen iz sadržine, već oboje čine jedinstvo. Naprotiv, ako je stil suviše upadljivo, neobičan, postaje manir. Ja pod „stilom“ podrazumevam „rukopis umetničkog nadahnuća“. U stilu pronalazimo umetnikove karakterne i duhovne težnje.

Stil jednog filma, koji je umetničko delo, zavisi od brojnih osobina; od ritma i kompozicije kadra, od jačine odnosa boja, od odnosa svetlosti i senke, od pokreta kamere... Sve to i, ne naposletku, odnos reditelja prema materijalu određuje stil filma. Ako reditelj sve fotografiše bezlično i bez volje, onako kako mu se pruža pred okom, neće nastati stil. On će se poslužiti svojim oštroumljem i kao povod za stvaranje slike uzeće ono što vidi, i, tražeći rešenja, potruditi se da ostvari svoju viziju bez realizma od kojeg se kloni, i njegovo delo će poneti sjajan znak nadahnuća, a njegov film će biti obeležen stilom.

Kako da se definiše filmska umetnost? Prvo da pokušamo da objasnimo koji su još umetnički oblici bliski filmu. Za mene je arhitektura najsavršenija umetnost, jer nije podražavanje prirode, već čist proizvod čovekove mašte. Sve velike arhitekture odlikuju se savršenstvom razmera, odnosom detalja među sobom i sa celinom. Ništa ne može da se promeni, a da se ne dobije utisak pogrešnog tona u akordu. Film skladnih razmera u kojemu se ništa ne uklanja niti može da se menja a da od toga ne trpi celina, predstavlja delo arhitektonske umetnosti. Pritom su filmovi koji ne ispunjavaju ove uslove kao one prosečne građevine koje se u prolazu ne primeće. Reditelj je za film ono što je arhitekt za građevinsko delo.

Da li filmska umetnost može da se obnovi? Ja govorim samo u svoje ime i vidim samo jedan put, a to je apstrakcija. Ali apstrakcija traži od reditelja da on sagleda svoju realnost u korist duhovne sadržine filma. Ukratko, on ne treba da prikazuje spoljni, već unutrašnji život. Apstrakcija omogućava reditelju da premosti granice naturalizma; pomoću nje njegovi filmovi neće biti samo vizuelni, već i spirituelni. Reditelj mora da dozvoli publici da ima udela u njegovom duhovnom i umetničkom iskustvu; to on postiže time što objektivnu stvarnost pretvara kroz apstrakciju u subjektivnu sliku.

Zato za apstrakciju moramo da pronademo nova sredstva i puteve. Pre svega ciljamo na sliku. Ljudi misle u slikama, a od slika se sastoji osnova filma.

Najpreporučljivija metoda apstrakcije jeste pojednostavljivanje. Ovaj problem se postavlja svakom umetniku. On mora da se nadahne stvarnošću, zatim da raskine sa njom i da stvori delo u odnosu na vlastito nadahnuće. Reditelj mora slobodno da menja stvarnost dok ova ne bude odgovarala jasnoj slici koju mu je stvorila mašta. Realnost mora da se prilagođava rediteljevim estetičkim stavovima.

Pritom će oblik biti jasniji i jezgrovitiji — ponovo kroz pojednostavljanje — i očišćen od svih elemenata koji ne služe centralnoj ideji. Pojednostavljanje mora da pretvori ideje u simbole. Simbolizam je najsigurniji put do apstrakcije, jer posluje sa sredstvima sugestije. Ovo uprošćavanje apstrakcije, koje od vanvremenskog psihološkog realizma stvara čist oblik umetnosti, postiže bez muke simbolički film izborom dekora.

Koliko smo već videli filmova bez osećanja, kojima je reditelj uprošćavanjem mogao da udahne dušu da su bili lišeni opširnosti i da je nešto rekvizite bilo podignuto do stupnja simboličnih predmeta u kojima bi bila očevidna psihologija njihovog gospodara!

Mnogo važnije sredstvo apstrakcije je boja. Bojom se sve može, a ipak film u bojama još nosi okove naturalističkog crno-belog filma. Kao što su se francuski impresionisti bili nadahnuli japanskim drvorezima u boji, treba i danas reditelji sa Zapada da uzmu za uzor japanski film *Vrata pakla* (Jigokumon). U njemu boja dostiže svoje najveće dejstvo. Japanci, verujem, smatraju ovaj film naturalističkim: zbog istorijske rekonstrukcije, ali ipak naturalističkim. Za naše oči ovaj film ipak naginje apstrakciji. Samo u jednoj jedinoj sceni pojavljuje se čist naturalizam, u sceni turnira na širokoj ravnici. Za nekoliko minuta odstupljeno je od stila, da bismo ubrzo zaboravili taj neprijatan utisak zahvaljujući lepoti ostalih scena. Boje su upotrebljene po jednom unapred utvrđenom planu. Ovaj film nas uči osobenostima hladnih i toplih boja i velikoj umetnosti pojednostavljanja.

Vrata pakla treba da ohrabre reditelje sa Zapada da boju upotrebljavaju svesnije, sa više smelosti i mašte. U većini evropskih filmova boja je do danas bila uglavnom neumetnički upotrebljavana, po jednom naturalističkom receptu. Mi smo još neodlučni. Kada bismo hteli da budemo genijalni, sigurno bismo odmeravali pastelne tonove, ružičaste ili plave kao nebo, da pokažemo svoj dobar ukus. Ipak, dobar ukus nije dovoljan da dosegne pravu apstrakciju. Umetnička intuicija i odvažnost su neophodni za rad sa kontrastnim bojama koje pojačavaju dramatičnost i psihološki napon filma. U boji leže velike mogućnosti za obnavljanje filmske umetnosti: trudimo se da učimo od Japanaca.

Još jedan činilac mora da se pomene. Fotografija teži ka vazdušnoj perspektivi, u dubini kadra stapaju se svetlost i senka. Može da bude dobra ideja da se jednostavno isključi vazdušna perspektiva i da se tako dobije novi put do apstrakcije. dakle da se odrekemo toliko željenih efekata dubinske oštine i prostora. Treba da ispitamo novu umetničku kompoziciju kadra u kojoj će se stapati različite površine boja u jednu veliku sliku. Treba da se odrekemo i razlike između

prednjeg, srednjeg i zadnjeg plana. Tako se pružaju velike mogućnosti za dobijanje novih estetičkih utisaka.

*Pojam apstrakcije može ružno da zvuči u ušima filmskih stvara-
laca. Nameravao sam da pokažem da se iza omeđenog, neukusnog
naturalizma otvara jedan drugi svet, svet mašte. Pridodno, preobražaj
mora da polazi od sebe i da reditelj ne izgubi vlast nad stvarnošću.
Njena apstrahovana istina mora da se ostvari da bi je publika upo-
znala i mogla da joj veruje. Razumljivo, prvi koraci ka apstrakciji mo-
raju oprezno da se preduzmu. Publiku ne treba da lupamo po glavi,
već strpljivo da stičemo njeno poverenje u nov estetički oblik. Opit
se isplaćuje zbog brojnih perspektiva koje se otvaraju. Možda nećemo
dobiti trodimenzionalni film, ali apstrakcija će nas uvesti u četvrtu i
petu dimenziju.*

1955.
(Filmkritik)