

Mirela Ramljak Purgar

Utjecaj filma na grafiku grupe “die Brücke”

Abstract

U pokušaju određenja smjerova međusobnih utjecaja ekspresionističkih umjetničkih medija grafike i filma u Njemačkoj na početku 20. st., u ovome radu polazimo od pretpostavke da je ekspresionistički film, stvoren u vremenu “zrelog nijemog filma” (kraj Prvog svjetskog rata do pojave zvučnog filma), nastao u kontekstu utjecaja “srodne struje” u slikarstvu, književnosti, kazalištu i glazbi (Peterlić), ali istražujemo drugi smjer – onaj utjecaja filma kao novog medija na “tradicionalne umjetnosti”. Pritom nam se ključni pomak u istraživanju čini onaj mijenjanja težišta istraživanja u korist medija grafike. Grafika je, naime, pored crteža, nosilac “većeg značenja od slikarstva” (M. Moeller) u “revolucioniranju” njemačke umjetnosti svojim radikalnim stavom. Također, polazimo od teorijskih pretpostavki D. E. Gordona da ekspresionistička umjetnost nastaje kao eklektički proizvod raznorodnih utjecaja. Na odabranim primjerima iz grafičkog opusa članova grupe “Die Brücke” pokušali smo detektirati načine oslikovljenja filmskog jezika – osvrtom na filmsko vrijeme i filmski prostor, na montažni postupak i pripovijedanje. U tom smislu, može se govoriti o utjecaju ranog filma na “prvu veliku fazu ekspresionizma”. U radu se sugerira da se kod ekspresionističke grupe “die Brücke”, napose u mediju grafike, radilo o suvremenosti spram medija filma, čija su izražajna sredstva sinkrona inovacijama u izražajnim sredstvima grafike, odnosno, da je grafika na svom inovativnom putu od 1904. god. do sredine 10-ih godina pratila usporedive kreativne dosege filma. Time, naravno, želimo reći kako se radilo o utjecaju onih izražajnih sredstava koja su bila karakteristična za film kao novi medij, a ne nužno o vezi s ekspresionističkim filmom. Analizirali smo formalne postupke i postepeno uključivanje pozicije promatrača, obje komponente koje preispituje moderna umjetnost. Argumentacija nas vodi prema zaključku da ne samo da je grafika utjecala na film, nego i film u svojoj ranoj fazi bitno utječe na grafiku.

Ključne riječi:

ekspresionizam, film, grafika, prostor, vrijeme, montažni postupak, protuplan, pripovijedanje

Uvod

“Filmovi koji pokazuju sklonosti prema fantastičnom i koje se najčešće naziva ekspresionističkima – prema uvelike srodnoj struji u slikarstvu, književnosti, kazalištu i glazbi” – predstavlja jednostavniju definiciju pojave u povijesti svjetskog filma – njegova “Ranog i klasičnog razdoblja”, kako piše u podnaslovu knjige Ante Peterlića, *Povijest filma*.¹ Ona složenija glasila bi: “Riječ je o struji u umjetnosti koja se javila početkom stoljeća i koja se suprotstavila afirmiranim pretežito realističkim tendencijama u raznim umjetnostima (realizam u književnosti, impresionizam u slikarstvu), tendencijama koje su, po mišljenju ekspresionista, previše pozornosti posvećivale pojavnom, dok bi umjetnost trebala biti izraz (ekspresija) unutrašnje stvarnosti koja je, smatraju, daleko autentičnija”.² Definirajući ovu pojavu europskog filma unutar analizirane skupine “zrelog nijemog filma” koji se razvija od kraja Prvog svjetskog rata do pojave zvučnog filma, Peterlić navodi izražajna sredstva ekspresionističkog filma:

¹ Ante Peterlić, *Povijest filma, Rano i klasično razdoblje*, Zagreb Hrvatski filmski savez, 2008, str. 119.

² Isto, str. 119-120.

Ta unutrašnja stvarnost mora naći u umjetničkim djelima vanjskoga izraza, a kako se unutrašnje mora izraziti drukčijim formama nego ono pojavno, izvanjsko, ne začuđuje sklonost ekspresionista prema izobličavanjima koja ne narušavaju prepoznatljivost prikazivanog, a ta izobličavanja mogu biti bliska fantastičnom.³

U kronologiji ekspresionističkog filma, Peterlić izdvaja 1920. godinu kao “međaša”, godinu “premijere filma *Kabinet dr. Caligarija* redatelja Roberta Wienea, prvoga slavnog ekspresionističkog filma, koji je dao najsnažnji impuls toj struji”. Premda su mu prethodila četiri filmska ostvarenja, čije je motive *Dr. Caligari* sjedinio u svojoj motivskoj okosnici, Peterlić će upravo to filmsko djelo izdvojiti po specifičnim izražajnim sredstvima. On kaže:

Rezimirajući se, u filmu su se našli svi motivi prethodnih filmova: podvojenost ličnosti, nazočnost nadmoćne autoritarne sile oličene u opsjenaru – doktoru Caligariju, neizbježnost sudbine, strah, *angst*. No, film će jednako zaintrigirati stiliziranom vizualnom komponentom: osim okvira sva će se radnja zbivati u izrazito stiliziranu, artifičnom dekoru, s crtanim kulisama koje okružuju scenu i grade mnoga bitna svojstva prostora (ulice u gradiću), a ta nacrtana scenografija ekspresionističke je naravi. Naime, dominiraju kontrastne crno-bijele plohe obrubljene nerpijateljski "oštrim" linijama. Tu ekspresionističku komponentu dopunjuju i druge: u osvjetljenju dominira mrak, radnja se zbiva dobrim dijelom pod plaštem noći, ponekad u klaustrofobičnom okružju, a jaku retoričku vrijednost imaju sjene, koje također mogu sugerirati podvojenost ličnosti.⁴

Ono što je za ovu raspravu bitno, jest da se čini da je Peterlić pretpostavio da utjecaji u ekspresionistički film dolaze iz “srodne struje” u slikarstvu, književnosti, kazalištu i glazbi. Do tog odlučujućeg dodira s drugim umjetnostima, k tome, čini se, dolazi nakon Prvog svjetskog rata, “tek 20-ih”: Naime, zahvaljujući velikoj “propagandističko-informatičkoj vrijednosti” filma u Prvom svjetskom ratu, “porastao je i ugled filma kao umjetnosti, jer tada počinje korespondiranje s najsuvremenijim umjetničkim tendencijama”.⁵ Posebno potpoglavlje Peterlić posvećuje, osim autohtonom porijeklu filma (u asocijativnoj i ritmičkoj montaži), i znatnom dijelu događanja “izvan središnjega razvojnog tijeka filmske umjetnosti”, koji se javlja “u sklopu, odnosno pod većim ili manjim utjecajem suvremenih modernističkih i avangardističkih tendencija u tradicionalnim umjetnostima”.⁶ Peterlić nastavlja:

Ta su filmska događanja "u duhu vremena", u intermedijalnoj "suigri" s modernističkim i avangardističkim tendencijama u drugim umjetnostima, s raznim tzv. izmima (npr. ekspresionizam, futurizam, dadaizam, konstruktivizam, nadrealizam), pa apstraktnim slikarstvom, romanom struje svijesti, i tako dalje. *U toj domeni na film se utječe, ali i film utječe* (kurziv dodan, M.R.P), u toj domeni film stvara kongenijalna djela koja se često mogu bez kompleksa ili strahopoštovanja uspoređivati s najvećim srodnim dometima u drugim umjetnostima. Takvi su mu dometi dohvatljivi i zato jer je njegova tehnologija proizvod nove znanosti, može zato poslužiti u stvaranju umjetničkih djela koja su u duhu novoga vremena...⁷

U vezi s mogućim utjecajima tradicionalnih umjetnosti, kao i onom novom – umjetnošću filma – napomenimo još jednu Peterličevu primjedbu navedenu u istom poglavlju (“Modernizam i avangarda”), kad se osvrće na inovacije authotonog filmskog podrijetla, a odnosi se na šire poglavlje “zrelog nijemog filma” (razdoblje od 1918. do kraja 20-ih godina 20. stoljeća). On, naime, primjećuje, u kontekstu utjecaja Griffitha na Sovjete, u okviru posredovanja asocijativne (idejne, intelektualne) montaže, kako na primjerima Pudovkina i Ejzenštejna postaje jasno da se radi o onim primjerima “koji ne upućuju na neki konkretniji utjecaj, novijega ili starijega izvanfilmskog podrijetla. Podrijetlo je u čovjekovoj moći i

³ Isto.

⁴ Isto, str. 121-122.

⁵ Isto, str. 14.

⁶ Isto, str. 111.

⁷ Isto.

potrebi za uspoređivanjem, a u filmu nije ništa lakše od prakticiranja te moći i potrebe...⁸
Dakle, film sam proizvodi modernu umjetnost, jer je i sam, zahvaljujući porijeklu u tehnički inovativnom, naprednom mediju, sklon proizvoditi moderne i avangardističke radove. S druge strane, stvara se u vrijeme utjecaja iz drugih umjetnosti – Peterlić ih naziva “tradicionalnima”. No, ne odlučuje o izravnome utjecaju, jer napominje da film nastaje u dosluhu s čovjeku svojstvenom moći kreativnosti, stvaranja, ponovimo Peterličev pojam – “uspoređivanja”, koje u konkretnom slučaju ima veze s montažnim inovacijama.

Prema tomu, ako želimo pisati o uzajamnim utjecajima filma i, primjerice, grafike, potrebno je da uzmemo u obzir podjednako realne utjecaje prema nekim kriterijima usporedivih medija, ali i njihovu nužnu sinkronu srodnost, prema pripadnosti istom vremenu, koje, kako piše Peterlić, sažima s jedne strane, “događanja kratkih trajanja”, kakva su Prvi svjetski rat i Oktobarska revolucija, dijalektički materijalizam, Cezanne i kubizam, ili književnost početka 20. stoljeća (Proust, Conrad, Eliot), a s druge strane ponavlja “elemente što se podudaraju upravo s modernizmom u umjetnosti, a to se odnosi u prvom redu na zaokupljenost formalnim elementima, zatim na pojedine očite podudarnosti (...) s odlikama modernizma u drugim umjetnostima.”⁹ Mogući su i paradoksi, kada se govori o utjecajima novog i tradicionalnih medija. Prisjetimo se citata koji donosi Rudolf Kurtz u svojoj studiji *Expressionismus und Film*, kada piše o odnosu ekspresionizma i arhitekture, te navodi izjavu jednoga od arhitekata koji su radili na *Caligariju*: “Filmska slika mora postati grafikom” i nastavlja: “Ova tendencija daje arhitekturi njezinu unutrašnju životnost”.¹⁰ Jasno je da je u ovom kontekstu sugerirano da su utjecaji išli od “tradicionalnih” prema novoj umjetnosti. No, podjednako je jasno da je i uzvratna sprega postojala i da je treba istražiti.

U svom tekstu posvećenom isključivo grafici paradigmatične ekspresionističke grupe “Die Brücke”, osnovane 1905. god. u Dresdenu, Magdalena Moeller, pišući o premještanju članova grupe u Berlin, 1911. god., ne spominje među utjecajima velegrada i one koji bi se ticali filma:

Progresivna kazališta izvodila su djela Ibsena, Strindberga ili Hauptmanna. Brojni pisci i pjesnici smjestili su se u Berlinu i obogatili kulturnu klimu. Godine 1900. utemeljena "Berlinska secesija" pod predsjedanjem Maxa Liebermanna pomogla je da impresionizam pobijedi akademsku umjetnost i diktaturu ukusa cara. Galerije poput onih Paula Cassirera i Fritza Gurlitta štite avangardu i potiču je svojim izložbama. Berlin je uživao položaj grada umjetnosti u kojemu se otvoreno stajalo spram moderne. Umjetnici "Brücke" nadali su se stoga da će

⁸ Isto, str. 109.

⁹ Isto, str. 113. Peterlić ne inzistira na izričitoj razlici između modernizma i avangarde, tek naglašava da pojačavanje modernizma dovodi do njegova “rušilačkog potencijala”, kada se pojavljuje “kao suprotnost matičnoj struji”, te pretvara u “opći trend avangardističke agresivnosti.” Ponovimo ovdje koji su to modernistički i/ili avangardistički elementi u kojima se film podudara s modernizmom u umjetnosti: 1. nedvosmisleno proklamirana težnja afirmiranja filma kao umjetnosti; 2. težnja prema autentičnom filmskom izražavanju, naročito iskazanom u 3. antiluzionističnosti, prevladavanju mimetičnosti, odbacivanju realističkih postupaka; 4. zaziranje od fabularnosti, narativnog filma, literarnosti i oponašanja kazališta; 5. propitivanje ustaljenih predodžbi o naravi čovjekova viđenja, percepcije; 6. zadubljanje u samu 'materijalnu', fizičku fakturu filma; 7. poniranje u 'unutrašnje' u psihu likova, zadubljanje u vremenske procese; 8. film kao 'vizualna glazba'; 9. upadljiva citatnost, intermedijalnost i intertekstualnost. (Isto, str. 113 - 114.)

¹⁰ Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*; Nachdruck der Ausgabe von 1926, Zürich (Chronos), 2007, str. 66.

premještajem u Berlin postići veće priznanje svojeg umjetničkog djelovanja, pojačanoj pozornosti. Prodaje kolekcionarima i trgovcima trebale su im omogućiti bolji egzistencijalni položaj.¹¹

Željeli bismo sugerirati da se kod ekspresionističke grupe “die Brücke”, napose u mediju grafike, radilo o suvremenosti spram medija filma, čija su izražajna sredstva sinkrona inovacijama u izražajnim sredstvima grafike, odnosno, da je grafika na svom inovativnom putu od 1904. god. do sredine 10-ih godina pratila kreativne dosege filma. Time, naravno, želimo reći kako se radilo o utjecaju onih izražajnih sredstava koja su bila karakteristična za film kao novi medij, a ne nužno o vezi s ekspresionističkim filmom. U ovom posljednjem slučaju, kada se prisjetimo citata arhitekta Warma, prije se radilo o obratnom procesu, utjecaju tradicionalnog medija – grafike – na film. Naglasimo, kada Peterlić piše o tradicionalnim medijima, onda se odnosi spram “slike” i “slikarstva”, no, istraživanjem teksta o grafici postaje jasno da je u iskazu ekspresionističkog stila pred slikom prednost imala grafika: “Četiri mlada studenta Visoke tehničke škole u Dresdenu revolucionarali su svojim neortodoksnim svjetonazorom njemačku umjetnost. *Pritom su veće značenje od slikarstva nosili crtež i grafika*”.¹² (kurziv dodan, M.R.P) Problem, dakle, nije u tome je li prije postojao ekspresionizam u filmu ili u grafici. Jasno je: datum 7. lipnja 1905. god. datum osnutka skupine “die Brücke”, znači “početak povijesti ekspresionizma u Njemačkoj” (Moeller). S druge strane, princip djelovanja ekspresionizma, kako ga vidi Donald Edward Gordon u povijesno-teorijskom tekstu *Expressionism – Art and Idea*, pomaže nam da i filmske utjecaje vidimo kao sastavnu odrednicu suodnosa ekspresionističkog izražajnog načela spram mogućih utjecaja, čiji je rezultat eklekticism, pa stoga i ovisnost o mogućim uzorima.

1. Zrela faza “Brücke”: paradigmatični primjer filmičnog oblikovanja pokreta

Prema mogućoj tipologiji odnosa grafike i filma mogli bismo krenuti od važne napomene Magdalene M. Moeller, kako se “drvorezom 'Brücke' uspostavlja (...) u njemačkoj grafici nova epoha odlučujućeg značenja”.¹³ Pritom je riječ o novome zamahu u toj grafičkoj tehnici u razdoblju koje autorica naziva “zrelim stilom Brücke”, smještajući ga u vrijeme 1909-1911. Vrijeme je to koje prethodi odlasku grupe u Berlin, a slijedi nakon brojnih utjecaja na ekspresionistički izraz članova grupe, kao što su utjecaj Jugendstila, F. Vallottona, Muncha, van Gogha, Kandinskog, Matissea i fovista, da bi u ožujku 1910. započeo bitan utjecaj umjetnosti primitivnih kultura, prije svega zahvaljujući predavljanju zbirki Azije, Afrike i Amerike u drezdenskome Etnološkom muzeju. Pritom je od ključne važnosti za članove grupe, prije svega za Kirchnera, oblikovanje u drvenome reljefu plemena Palau.¹⁴ No, pozivanje na važnost tehnike drvoreza, pri čemu autorica upozorava na Kirchnerovo iskustvo i poduke u Münchenu 1903/1904, kao i na dojam što su ga na umjetnika ostavile Dürerove ploče prilikom boravka u Nürnbergu u to isto vrijeme, ima još jednu osobinu, a ona se sastoji u ulozi drvoreza da novim formalnim sredstvima najavljuje formalne pomake u drugim izražajnim medijima. Tako autorica upozorava:

Od 1909. godine "Brücke" više ne zanima igra ornamentalnih linija i formi, niti konačan iskaz. Suprotno umjetnosti crtanja, pri kojoj se pero ili kist kreću preko papira i prenose pokrete ruke, u drvorezu se radi o

¹¹ Magdalena M. Moeller, *Die Brücke, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, Brücke-Museum Berlin (6. März 1992 – 17. Mai 1992, Zeichnungen, Aquarelle; 23. Mai 1992 – 26. Juli 1992, Druckgraphik), str. 33.

¹² Isto, str. 11.

¹³ Isto, str. 30.

¹⁴ M. Moeller citira rečenicu iz švicarskih dnevnika Kirchnera, u kojima se ovaj umjetnik poziva na “grede stanovnika otočja Palau, čije su figure pokazivale formalni jezik identičan mojim vlastitim.” Isto, str. 28.

materijalu koji predstavlja naročit izazov: otpor tvari mora biti prevladan nožem. Zahvaljujući toj okolnosti prisiljava drvorez na napetu formu, na koncentraciju na bitno. Discipliniranost tehnike rezanja vodi određenosti izraza. Tako ne iznenađuje da su se umjetnici "Brücke" činili naprednijima u svojim drvorezima, te u njima često predviđali one stilske elemente koji će se tek poslije pojaviti u crtežu i slikarstvu i tamo postati važnima.¹⁵



Ernst Ludwig Kirchner, *Nackte Tänzerinnen*, drvorez, 1909.

U radu što ćemo ga spomenuti u tom kontekstu, naglašava autorica, Kirchner prepoznaje nove izražajne mogućnosti, tako što će se “snažnije izraziti” “pojačanjem i pojednostavljenjem”, u odnosu na postupak sjenčanja i korištenja pune sjene. “Pritom je smjerao ne prema ornamentalnom djelovanju, nego jasnom grafičkom oblikovanju”.¹⁶ Grafički rad *Nackte Tänzerinnen*, drvorez iz 1909. god. sugerira, bez da pokušavamo naći konkretne analogije u filmskom izražavanju tijekom njegove povijesti, da se radi o prikazu komponiranom u planovima, da je ono što je bliže učinjeno vidljivijim od onoga što je iza tog motiva, te da su oba motiva prikazana u pokretu. Drugim riječima, predlaže se čitanje izvjesne simultanosti događanja, prikazana je istovremenost kretanja; drugim riječima, pripovijedanje nekog slijeda. S druge strane, premda se radi o istodobnosti – jer se radi o jednom grafičkom listu, te jer se radi o istovremenoj vidljivosti dvaju motiva – sugerirana je i odjelitost dvaju motiva: jedan, onaj bliže nama, kreće se prema promatraču, tj. udesno, dok je drugi (načinjen od dva naga ženska lika slijeva) pokrenut na suprotnu stranu, ulijevo. Mogli bismo također reći kako se radi o krupnome planu i totalu, te o razini pogleda promatrača – kada je riječ o motivu u prvom planu. Ekonomija izraza traži da dva ženska lika u pozadini budu oblikovana poput ornamenta – spajanjem u jedan oblik, koji time sugerira apstrakciju, naglašavajući odnos između planova, a manje sam prikaz figura.

¹⁵ Isto, str. 31.

¹⁶ Isto.

Taj nas odnos vodi prema analizi svijetlih i tamnih oplošja: dominira tamno oplošje šesira, što gura u stranu figure dviju plesačica (od kojih jedna kao da sjedi, ne vidimo joj gornji dio), suprotstavljajući se svijetlom oplošju poprsja ženskog lika u prvom planu. Kao da kompoziciju određuje crno-bijeli odnos dvaju oplošja krivuljnog obrisa, dok je prikaz slijeva tek usitnjenom aritkulacijom tog dominantnog odnosa. Odnosno, čini se kao da kontrastu svijetlog i tamnog umjetnik suprotstavlja ornament, koji pak dokazuje da se u prikazu radi doista o plesačicama: jedan nagi ženski lik podiže nogu i dignutih je ruku iza glave. No, manje je bitan sam položaj tijela, a nameće se određujućim odnos između tako jasno supostavljenih, obrisima jasno ograničenih oblika. Tema je, dakle, pokret, odnos između dvaju pokreta, simultanost kretanja, mogućnost da se dvodimenzionalnim medijem priopći nešto o fenomenu koji, s druge strane, može doista prenijeti samo jedan drugi medij – film.

Jednostavnost, a donekle i grubost u izrazu bit će vidljiva pri usporedbi ovog drvoreza s bakropisom iz iste godine. Riječ je o *Drei Badende an den Moritzburger Seen*, iz 1909. god., također Kirchnera. Za razliku od punih, kontinuiranih obrisnih linija drvoreza, kontrastiranja crnog i bijelog oplošja, okrenutosti prema likovima, u bakropisu nam prikaz donosi tri ženska lika, gotovo sleđa: onaj u sredini to doista jest, onaj njemu slijeva prikazan je u desnom poluprofilu, dok je lik zdesna u profilu okrenut nalijevo.



Ernst Ludwig Kirchner, *Drei Badende an den Moritzburger Seen*, bakropis, 1909.

Dominira svijetla podloga, a glavno je izražajno sredstvo linija, umnožena tek u tamnom oplošju kose leđima okrenutog ženskog lika u sredini kompozicije. Nema detalja, gotovo da nema niti lica (i lijevi i desni lik tek su po jednom linijom oblikovani). Štoviše, niti tijela nisu preciznije oblikovana: tek im je naznačen sjedeći položaj na tlu i za to nužni obrisi. Oni su

isprekidani i otvaraju se prema svijetloj podlozi, na nekoliko mjesta naznačenih fragmenata okoliša, te je jasno da se radi o eksterijeru, o prirodnome krajoliku. Izražajnost, ona ekspresionistička, sastoji se u minimalizmu izražajnih sredstava. Tehnika je naglašena dominantnim crnim oplošjem glave sleđa, pri čemu su vidljivi tragovi izjedanja kemikalije u otisku. Tema je i opet događanje, vizualizacija komunikacije između tri lika. Magdalena Moeller u vezi s tim bakropisom piše sljedeće:

Iako nježnim linijama konturirane figure jedva grafički postoje, potpuno su prezentne puninom svojih tijela. Prikaz živi iz uzajamne igre definiranih formalnih elemenata i ispražnjenih oplošja. Ovdje se manifestira određena estetika i elegancija, koja gotovo dostiže klasičnu veličinu i odiše francuskim duhom.¹⁷

No, mi bismo željeli skrenuti pozornost na jednu drugu osobinu ovog grafičkog lista: na njegovu sumarnost i sažetost u izrazu. Kada, naime, piše o utjecaju van Gogha na crteže članova “die Brücke”, u razdoblju od 1905-1908. god., autorica, spominjući, među ostalim i vježbanje brzog skiciranja položaja ženskog akta u tzv. *Viertelstundenaktu* (pored uobičajenog čitanja Walta Whitmana), zaključuje o nečemu što će biti od dalekosežnog značenja za sve što će ubuduće raditi, a naročito se to manifestira u bakropisu što smo ga analizirali. Ona, naime, piše: “Brzo zahvaćanje poze, trenutka – bilo je važnije nego točnost prikaza. Taj postupak, koji je služio naglašavanju izraza, pod pretpostavkom zanemarivanja predočene stvarnosti, trebalo je razviti do elementarnog stilskog sredstva kasnijeg ‘Brücke’”.¹⁸ Dakle, ne realizam, nego cjelina; ne opisivanje, nego sumarnost; ne detalji, nego ukupnost dojma važni su za grafički stil “Brückeovaca”.

U nekom temeljnom smislu može se govoriti o usporednosti s filmom: težnja za filmom, piše Peterlić u svojoj *Povijesti filma*, “na neki (je) način najšira, najobuhvatnija. Riječ je o težnji za (mimetičkim) ovladavanjem realnim, fizičkim, odnosno pojavnim prostorom i vremenom”...¹⁹ Pritom autor naglašava da se ne radi samo o slikarstvu, kada se govori o izražavanju “onoga što danas nazivamo težnjom prema filmu.” Tome valja dodati autorovu primjedbu kako je tijekom 19. stoljeća, usporedno sa sve brojnijim znanstvenim otkrićima, koja će nezaustavljivo preko fotografije dovesti do pojave filma (kao zadržavanju, konzerviranju, fiksiranju “slike svijeta”, te kao produljenju, ovremenjenju, “reproduciranju” “trajanja svijeta” u “tehnološki utemeljenom mediju”), postojao i “razvoj promatračke svijesti i gledalačkih iskustava čovječanstva, barem u onom njegovu dijelu na koji se svrsishodno ograničavamo: to je Europa u kojoj će nastati film”.²⁰ Nije zanemariva Peterličeva usporedba filma sa slikarstvom: analogija “podloge” na kojoj se ostavlja neki “trag” poslužila mu je da napiše nešto o prvoj fazi, o “nultom pismu” u razvoju filma, u kojemu se radi o realizaciji “nekakva jednostavnog koncepta ili čovjeku neotuđiva poriva unutar sfere njegovih mogućnosti izražavanja”: “film se, naime, tada pa i danas donekle može shvaćati i kao slika”.²¹

2. Iskustvo filmskog vremena u ranim grafičkim radovima

Prve grafike članova “Brücke” možda bi se mogle usporediti s osobinama prvog iskustva u filmu, koje traje do 1898. god. Međutim, ne registrira se “nešto što se miče, neko gibanje”, što je zadatak prvobitnog filma, nego se vizuri dodaje perspektiva – donji rakurs, izbor vizure, odabir mjesta pogleda na nešto što je u potpunosti obuhvaćeno pogledom i u tom smislu pruža

¹⁷ Isto, str. 27.

¹⁸ Isto, str. 18.

¹⁹ Ante Peterlić, *Povijest filma*, str. 30.

²⁰ Isto, str. 37.

²¹ Isto, str. 44.

zaokruženu cjelinu. Takvi su grafički listovi Fritza Bleyla iz 1904. (*Keppmühle bei Dresden*) i 1905. god. (*Winter*). Koje su to osnovne karakteristike prvog filma, a koje možemo pratiti u prvim grafičkim listovima:

1. želja za “prepoznatljivošću snimanog”, težnja “potpunoj obuhvatnosti – prikazu sadržaja (događanja) u cijelosti.”;
2. uspoređujući filmski prikaz s kazalištem i slikarstvom, autor izdvaja “samodostatnost prikazana prostora”: neovisnost o “svemu što se nalazi u okolišu prikazana prostora”;
3. poput slikarskog platna, filmska slika svodi se na ono što je unutar njezinih rubova;
4. dominacija srednjeg plana, odnosno sve veća prisutnost totala;
5. dominira snimanje sprijeda; tek tu vidimo Bleylovu tendenciju da motiv prikazuje iz donjeg rakursa, premda frontalno i obuhvatno.



Fritz Bleyl, *Winter*, drvorez u boji, 1905.

Prazan prostor koji pritom nastaje možda bismo mogli promotriti kao anologan onim prazninama koje nastaju u zreom stilu "Brücke", 1909. god., kako smo ih analizirali u bakropisu iz te godine. Prazan prostor u oba slučaja nadomješta dimenziju vremena: vrijeme je doslovno potrebno kako bismo sumirali prikaz u bakropisu, odnosno, vrijeme je nadomjestak za prostornu udaljenost sugeriranu od mjesta gledanja do motiva koji se prikazuje u Bleylovu drvorezu. Čini nam se da u tim prvim grafičkim radovima postoji i šesta točka - odnos spram vremena, koje analizira i Peterlić, uvidom u specifična izražajna sredstva prvog filma. Pritom on razlikuje "događajne filmove" od "filmova zbivanja". Bleylova je grafika definitivno "događajni film", onaj u kojemu "se prikazuje jedan događaj, koji, pojavno, ima početak i završetak", za razliku od drugoga u kojemu je "gledatelj svjestan neodređene ili neodredive vremenske omeđenosti događanja".²² U tom smislu, još nema potrebe za suradnjom promatrača, sve je učinjeno vidljivim neporecivom jasnošću, tek postoji prostorno-vremenski odmak u donjem rakursu i ispražnjenom donjem oplošju vertikalno formatiranog otiska. Spomenuti donji rakurs, piše Peterlić, vidljiv je u filmu tek 1910-ih. Možda bismo u tom perspektivnom odnosu mogli promatrati prešutni korak kretanja, što ga sugeriraju tragovi u snijegu u crtežu, po motivu i kompoziciji istorodnom navedenim Bleylovim drvorezima. (*Spuren im Schnee*, oko 1905.)

S druge strane, nema nadomjestka za kretanje kamere, na koje prve filmaše sile "željeni sadržaji", odnosno nema za prvi film specifičnog "novog odnosa prema filmu" (to je, piše Peterlić, "prvi stupanj emancipacije 'čovjeka s kamerom' od svijeta, odnosno prvi stupanj narušavanja autonomije svijeta u filmu").²³ Međutim, postoji još jedna zanimljiva mogućnost usporedbe ovih listova, kao i bakropisa iz 1909. s tim prvim filmskim dosezima. Peterlić, pišući o sedmoj točki - filmskome prostoru unutar kojega dolazi do pomaka u razvoju filma, napominje kako do njega dolazi kada "stvaratelj počne računati na to da gledatelj popunjava praznine". Pritom misli na zametke "uporabe prostora onkraj rubova: oni su izvor očekivanja, iznenađenja, dramske napetosti". Kod Bleyla ne postoji zbivanje "onkraj rubova", ali postoji praznina koju promatrač u činu promatranja nadomješta vlastitim rekonstruiranjem prijednog puta pogleda. No, s druge strane, "filmska dubina", o kojoj Peterlić piše kao o posljedici te nove upotrebe filmskog prostora, jest nešto o čemu pri promatranju ranih grafičkih Bleylovih listova možemo razmišljati.

Dimenzija vremena, u smislu u kojemu Peterlić piše o filmu zbivanja, prisutna je već u sljedećim Bleylovim drvorezima iz 1905. god: *Elbeschlepper Das Segel*. Premda se radi o jasno iskazanom prizoru eksterijera, riječnog u prvom slučaju, a morskoga u drugome, prikaz se približava apstrakciji, jer temeljni izraz proizlazi iz kontrasta dominantnog crnog oplošja i bijelih ploha. Važnim nam se čini naglašavanje dvodimenzionalnosti medija i tim putem stvaranje trodimenzionalnosti: ambivalencija između plošnosti i prostornosti dijelom je druge važne osobine, a ta je da prikazi "traju" izvan granica ograničenog poprečnog, odnosno uzdužnog grafičkog lista. Manifestira se to motivima navedenih drvoreza: to je dim šlepera u prvome, ljeskanje morske vode u drugome. Naravno, "zatečeni" kadar izbor je iz procesa koji traje prije njegova "rezanja", i nastavlja nakon tog "rezanja".

3. Iskustvo prostora – rani montažni postupak u radovima Kirchnera i Heckela

No, prava granica s apstrakcijom tek slijedi. U tom smislu slijedi i analogija s filmskim izražajnim sredstvima, kako ih Peterlić navodi u osvrtu na razdoblje nakon 1898. god., u

²² Isto, str. 49.

²³ Isto, str. 48.

kojemu “sineast proširuje raspon svojih izbora”. On to čini na dva načina, od kojih je za nas važan drugi, realiziran u pomacima kamere, otkriću posebnih efekata, te montaži. Pritom su u posljednjem slučaju to filmovi od dva ili više kadrova, kojima se prikazuje “filmski način diskontinuirana prikazivanja svijeta” (51), odnosno: prikazom istoga mjesta u dva i više kadrova riječ je o “filmskom prostoru u punom smislu riječi jer se isto mjesto prikazalo sukcesijom dviju različitih skupina prostornih koordinata. (52) Konzekvenca takvoga novog razvoja u filmskom prikazivanju bila bi da se shvati da se “montažnim prostornim skokom radnja može nastaviti odnosno da se događanje može prikazati u kontinuitetu usprkos skoku.” (52) Druga je konzekvenca da snimke počinju djelovati poput “autorskih kadrova”, te individualiziranog viđenja nekoga od likova u filmskom prizoru”. U konačnici, ovi postupci znače pristup temelju filmske naracije: “mogućnosti prikaza različitih promatračkih i pripovjedačkih perspektiva, analogno točki gledišta u drugim umjetnostima.” (52)



Ernst Ludwig Kirchner, *Kastanienbaum im Mondlicht*, drvorez u boji, 1904.

Kirchner 1904. (*Kastanienbaum im Mondlicht*), a Heckel 1905. (*Strasse im Morgenlicht*) u drvorezima u boji otiskuju s nekoliko ploča i time dolazi do preklapanja prikazanih oblika. S obzirom da se radi o boji, tada i ona sudjeluje u novim izražajnim sklopovima. Naravno, nije slučajno da se oba umjetnika pritom odnose spram svjetla, zbog čega tonovi – plavozeleni, plavi i tamnosmeđi kod Kirchnera, te svijetloplavi, narančasti, crveni i tamnosmeđi kod

Heckela, djeluju izrazito svijetleći, gotovo do fluorescentnosti. Magdalena Moeller taj Kirchnerov uradak dovodi u vezu s utjecajem Kandinskog (autorica naglašava “suptilni sklad boja i unutarnji sklad prikaza, usklađivanje forme, boje i osjećaja”). Ono što je pritom važno, jest da taj utjecaj vodi sažetosti izraza, te da se o radovima “Brückeovaca” razmišlja korištenjem odgovarajućeg rječnika. Autorica povezuje “formu izraza” Kandinskog (čije je drvoreze, nastale između 1902. i 1904., vidio Kirchner za boravka u Münchenu 1903/1904) i Kirchnerovo smjerenje “sintezi forme i sadržaja”.²⁴ Heckelov pak drvorez autorica dovodi u vezi s japanskim utjecajem. No, kako možemo te otiske povezati s filmovima sastavljenim od nekoliko kadrova? U filmovima se uvijek radi o opisu “istog mjesta”, odnosno, kao što Peterlić opisuje radnju filma *Bolesna mačkica* (1903): “u srednjem se planu vide čitav dječak i mačka kojoj dječak daje lijek, a zatim u blizom planu vidimo dječakovu ruku i mačkicu iz blizine”. Ta se montažna veza “oslanjala’ o os objektiva; kamera je premještena prema naprijed po toj razini, pa je uočljivost izmjene kadrova manja.” (52)

Dakle, unatoč “montažnom prostornom skoku” radnja se može nastaviti. Sljedeća bi faza u razvoju filma bila ona u kojoj se s gledatelja kamera pomiče na gledano, pa se ta skupina filmova naziva “Peeping Tom filmovima”. To je izvor subjektivnog kadra, odnosno “raznih pripovjedačkih perspektiva”. Što rade Kirchner i Heckel? Kirchner udvostručuje obrise stabla i šipražja, spajajući ih u jedan, okomito komponiran oblik, stablo sa sjenom na tlu, koja bojom odgovara zatamnjenom zasjenjenom dijelu krošnje, zauzima gotovo cijeli “kadar”.

Vodoravno i u dubinu pružena žutozeleno tratinasto, plavozelenim se uzdužnim oblikom povezuje s krošnjom, stvarajući antimimetičku formu koja se bliži apstraktnom. Sjena, koju tako čitamo zbog još uvijek zamjetne sugestije realnog – mimetičkog oblika – stabla, toliko je nametljiva, da bismo mogli reći kako se odvaja od “vidljivog” dijela stabla – onog obojenog, pretvorenog u dvodimenzionalnu plohu spojenu s tlom. Postoje, dakle, dva dominantna oblika (svijetložuti obrisi triju tek obrisima naznačenih ženskih tijela gurnuti su u pozadinu, naglašavajući dubinu inače dvodimenzionalno koncipiranog prostora): jedan svijetao, drugi taman, nisu u potpunosti podudarni, ali je jasno da obrisima jedan slijedi drugi. Tamno je oplošje dodatno pojačano prekinutim svijetloplavim tankim potezima, kao da je na već otisnutom listu umjetnik dodavao obris kako bi naglasio kontraste i svijetleći efekt zapravo noćnog prizora. Mogli bismo reći kako se radi o dva usporedna oblika, jednom bližem, drugom daljem, pomoću kojih umjetnik gradi dubinu prostora, pripovijedajući sredstvima boje i plohe prostorne odnose.

Stoga mislimo da bi se mogla povući usporedba s prikazom istoga mjesta u dva i više kadrova, pri čemu se diskontinuiranost prikaza izmjenjuje s mogućnošću kontinuiteta. Kirchner, ocrtavajući sumarno ambijent – svijetao i blještav, istovremeno ostaje na granici između plohe i prostora, iznizirajući na plošnosti, boji i apstrakciji u prvom planu, a u drugom, otkrivajući protežnost u dubinu i “prolaznost” kroz perspektivu građenu oblicima, njihovim sjenama, te noćnim, plavo obojenim zrakom – prostorom u koji stješnjuje ženske likove. No, istovremeno, umjetnik kaže: ja tako vidim, vidim u pomacima, u skoku, pa ipak u kontinuitetu. Povezujem blizu i daleko, udvostručavam, umnažam, spajam stanje i kretanje, puštam da temeljni prostorni odnosi preplave moju vizuru. To je moj, subjektivni kadar, a ono što se proteže je istovremeno jedan prikaz i njemu susljedan drugi, spojeni istovremeno u plohu i dubinu.

²⁴ M. Moeller, nav. dj., str. 13: “Godine 1904. Kandinsky je postigao u tehnici drvoreza majstorstvo. Ali, ne samo tehnička perfekcija, nego i iza prikaza postojeća snaga izraza (*Ausdruckskraft*), lirsko-simbolička forma izraza (*die lyrisch-symbolische Ausdrucksform*), mora da je Kirchnera zokupila, koji je i sam smjerao sintezi forme i sadržaja.”

Heckelov drvorez također blješti: prije svega zato što se radi o paru komplementarnih boja – narančastoj i svijetloplavoj. No, svjetlina je pojačana izražajnim sredstvom linije, široke i mekih kontinuiranih obrisa, zračće iz spuštenog ishodišta, iz kojega umjetnik gradi kompoziciju. Gotovo da ne prepoznamo da se radi o “ulici”, više o spušenom očistu, te zračćim oblicima u svim smjerovima. No, ipak postoji pozadina, postoji nebo (narančasto) i postoje strane: gore, dolje, desno, lijevo. Plavi i narančasti zračći oblici, međutim, sadrže još jednu dimenziju: otisnuti su preko intenzivne crvene, koja na rubovima linija ostavlja trag, pojačavajući fluorescentni efekt. Ovdje se već radi o pokretu samom, o sugestiji kretanja u dubinu, te nema odjelitih kadrova, već samo jedan, u protežnosti prema unutra, prema dubini. Događanje se prikazuje “u kontinuitetu”, prikaz je sam taj “kontinuitet”, prostiranje brzine u obliku zračćih linija. Pripovijedanje je ovdje samo kretanje, ne postoji motiv, postoji samo smjer, dubina, prostiranje. Možda se radi o transcendiranju mogućnosti kretanja kamere. Možda postoji mogućnost da izvedemo ovaj postupak iz namjere ostavljanja traga “prije”, te pregleda tog traga “poslije”, o vremenu i prostoru kao konstanti koje otjelovljuje umjetnik u apstrakciji, jer drugačije nije moguće “prikazati” pokret. Možda bi bilo moguće zaključiti da se pojavljuje pomak kamere, “taj prvi dokaz filmaševa odupiranja diktatu pojavnoga svijeta.” (Peterlić, 50)

4. Filmsko pripovijedanje: sinkronost i dijakronost, uvlačenje promatrača

O pripovijedanju Peterlić piše u poglavlju posvećenom “počecima narativnog filma”, te izdvaja dva filma: s jedne strane Meliesov *Put na Mjesec* (1902), te Porterovu *Veliku pljačku vlaka* (1903). Dok se u prvom radi o “trideset tabloa” (“Svaki od njih kao da je kazalište slika, kadikad i kazališni čin, uprizoren prema nekim dijelovima romana Julesa Vernea.”) (56), među kojima se doživljava veza kao prema povezivanju kazališnih činova, u drugome se radi o novom filmskom prostoru i vremenu, jer se stvara “montažno sugeriranje kauzaliteta, stvaranje uzročno-posljedičnoga niza, prema tome i montažom ostvarene vremenske strukture”. Konkretno, u *Velikoj pljački vlaka* sudjeluje velikim dijelom već promatrač, pa režiser računa na njegovo životno promatračko iskustvo.²⁵ Bitno je pritom usporedno javljanje potrebe za pričom i uvođenje montaže. Obje ove tendencije spajaju se u odnosu prema promatraču tako što režiser zna “da gledatelj, kad mu se usmjeri pozornost, pamti i u svijesti stvara prostorne orijentire. Odnosno, ako mu se da dostatna količina koordinata, gledatelj sam ‘izgrađuje’ cjelinu prostora.” (59) Film s pričom, nastavlja Peterlić u odlomku “Prema Griffithu i klasičnom fabularnom stilu”, završetak je jedne faze koju smješta u sredinu prvog desetljeća. Dakle, vremena o kojemu je do sada bilo riječi u opisanim grafičkim listovima umjetnika grupe “Die Brücke”.

Razdoblje o kojemu će ovdje biti riječi Moeller smješta između 1906. i 1908. god., a obilježeno je izrazitim utjecajem Edvarda Muncha.²⁶ Što se dojmilo “Brückeovaca”: “naročita tehnika rezanja, uvlačenje strukture drva i grebanje površina, čime se postiže efekt sumračnosti (*des Schummrigen*)”. Preciznije, citira Magdalena Moeller E. Rotersa:

²⁵ A. Peterlić, nav. dj., str. 58: “gledatelj je povezo sve naznačene događaje, jer je Porter znao, pretpostavljao, insinuirao (...) da će gledatelj popuniti 'praznine' i 'povezati' zbivanje na raznim mjestima i s različitim likovima, jer se 'ravna' prema svojim iskustvima, a i drugim pričama...”

²⁶ M. Moeller, u navedenom tekstu piše o dvije ključne izložbe, zahvaljujući kojima je došlo do tako izrazitog utjecaja Muncha na području grafike: prva je u veljači 1906, u Saechsischer Kunstverein u Dresdenu (dvadeset slika, gafika i crteža); druga je na prijelazu 1905/1906. u Galeriji Arnold, u kojoj su izloženi njegovi grafički radovi. (M. Moeller, nav. dj., str. 21.)

Mogli su slijediti sredstva s kojima je postizao dojam sumračnoga. Vidjeli su da drvene dijelove na površini često nije izrezivao, nego kidao, da je površinu grebao, uslijed čega su pri otiskivanju na papiru nastajale difuzne izrezotine, neoštri rubovi, okrznuti obrisi i mrljevito izmiješane forme.²⁷

Kao rezultat, piše Moeller, grafičari “Brückea” zamjenjuju “svinutu liniju” i “formalnu izjednačenost kompozicije” – “emocijom ispunjenu, odsječenu izrežanost”. Munch je imao najjači utjecaj na Kirchnera: “ne samo tehnika rezanja, nego i ono sadržajno, oblikovanje figura i dojam koji iz toga proizlazi (*Stimmungsscharakter*)”.²⁸ Tome su srodne i opaske autorice o Kirchnerovom “psihologiziranju sadržaja”, “deformiranju obrisnih linija”, “novim estetskim kategorijama”.



Karl Schmidt-Rottluff, *Liegender Akt*, drvorez, 1906.

“Izlomljenost” i “grubost” pri izrezivanju, te “mrljevitost i sumračnost”, karakteriziraju drvorez Schmidt-Rottluffa iz 1906. god. (*Liegender Akt*). Spoj obrisa tijela s prostorom u koji je smješten, rezultira zbrojem tih dviju odrednica, čega su rezultat obrisi koji ne opisuju nego upućuju. Na granici između krivulje i ravne linije, ti obrisi stiliziraju i pretvaraju ležeće tijelo u usporedne tamne široke plohe u artikuliranju svijetle i tamne pozadine. U gornjem dijelu poprečnog formata – tamna, u donjem svijetla – pozadina nudi prostorne koordinate i sugerira mogućnost smještanja i prostorne protežnosti, odnosno dubine. Istovremena uvučenost tijela u dubinu, prema unutra, i njegova istaknutost prema promatraču, s isturenim koljenima i laktovima, koji oblici čak puštaju da s njima srastu “sjene”, čine da tijelo shvaćamo maksimalno dinamičnim i krećućim, naizmjenično prema unutra i prema van. Na granici

²⁷ Isto, str. 21.

²⁸ Isto, str. 22.

prema apstrakciji umjetnik nam "pripovijeda" o aktivnom stanju pasivnog stava ženskog lika koji leži rukom podbočene glave.

Osobito stilizirana vrst pripovijedanja naznačena je i u drvorezu Maxa Pechsteina, također nastalog pod Munchovim utjecajem; radi se o *Hockender Rückenakt* iz 1906. god. Moeller napominje kako Pechstein nije povlačio krajnje konzekvence u svojem bavljenju grafikom, te se puno više koncentrirao na "usporedno izrezivanje podloge". Za razliku od sinkronosti koju nam prikazuje u svojem drvorezu Schmidt-Rottluff, ovdje se radi o dijakronosti: pripovijedanje, naime, ne proizlazi iz stilizacije, nego iz komponiranja planova, odnosa lika i pozadine. Pritom je lik u izvanrednom položaju: čučni na koljenima i leđima je okrenut promatraču. Okrenut je prema svijetlom oplošju pravokutnog obrisa, a rubovi tijela naznačeni su kontinuiranom linijom koja ukazuje na jasnu granicu između tijela i pozadine.

No, nije sve tako jednostavno. Pozadinu tvore dva oplošja: ono svijetlo, jasno omeđeno, uzdužno, u smjeru samog formata otiska, te tamna pozadina krivuljnih formalnih stilizacija. Mislimo da se radi o prostornoj artikulaciji koja povlači mišljenje o kretanju. Tome doprinosi i sam položaj ženskog akta, ali i bijeli paravan, zrcalo ili platno, te krivuljni obrubi, naročito na desnoj strani. Naime, odsječenost od tamnih i svijetlih oplošja slijeva i zdesna ide u korist spoznaji o "izrezanosti" iz nekog tekućeg zbivanja, od nečega što se događa usporedno s pozicioniranjem ženskog lika u prostoru. To je pozicioniranje privremenog karaktera, što dodatno pojačava fragmentarni dojam kompozicije. K tome, vidljive uzdužne krivuljne i usporedne izrezotine ostavljaju trag koji leđa prikazanog tijela čini samostalnim, gotovo apstraktnim oplošjem. Pripovijedanje se zbiva u sitnim pomacima: od činjenice tijela do njegove privremene smještenosti na koljenima, preko okrenutosti tijela prema bijelom oplošju, preko smještenosti bijelog paravana na tamnoj pozadini zasjenjenog prostora, do krivuljne artikulacije tog prostora s obiju strana prikaza. Glava je pritom geometrijski stilizirana, nema kose, već tamna i svijetla zakrivljena oplošja u volumenu spuštenu na lijevo. Nije bitan stoga prikaz lika, nego činjenica njegove smještenosti u prostor, a tu nam činjenicu umjetnik pripovijeda, vodeći nas od jedne do druge prostorne odrednice.

Konačno, Kirchner, u *Maedchenaktu* iz 1906. spaja spomenute sinkronost i dijakronost u prikazu stojećeg ženskog lika, licem okrenutog promatraču, držeći u podignutim rukama draperiju, koja se artikulacijom izrezotina spaja sa sugeriranim oplošjem u pozadini. Moeller ovaj akt uspoređuje s gore navedenim Schmidt-Rottluffovim, i napominje kako se radi o istoj "novoj impulzivnoj tehnici rezanja".²⁹ No, zašto se ovdje također radi o pripovijedanju? Formalna sredstva naglašavanja obrisa širokim obrisnim linijama, koje dijelom nije potrebno izvoditi jer je akt u svjetlini izveden na tamnoj pozadini, pa se dakle bijelo, nago tijelo ističe, prateći uzdužni format otiska, usklađena su s podjednakim obrisima oblika u pozadini, koji se stožasto zašiljuju na gornjoj desnoj strani, u visini trbuha ženskog lika. Draperija čini taj prijelaz mogućim, jer nabori spuštene tkanine artikuliraju prijelaz između tijela i oblika u pozadini. Moguće je slutiti kako se radi o stijeni, te, kako je nagi lik prikazan u okrenutosti promatraču u prirodi. No, važnije od toga jest da se tijelo pretvara u apstrakciju, što istovremeno znači prijelaz, pripovijedanje u postepenom pretvaranju jednog oblika u drugi, kao i istovremenost artikulacije, koja povratno, iz apstrakcije "stijene" prelazi u "noge" lika i obratno. Drugim riječima, prikaz traži dodatni angažman promatrača, da uloži smisao za vremenski i prostorni kontinuitet i diskontinuitet. Na tijelo ženskog lika "montirano" je obličje stijene, odnosno između lika i stijene "montiran" je oblik draperije. Ukratko, radi se o

²⁹ Isto, str. 22.

tri oblika, a komponirani su tako da se čini da je riječ o jednom jedinom, koji iz jednog tijela – živog, organskog, mimetičkog – prelazi u drugo – antimimetično i neorgansko.

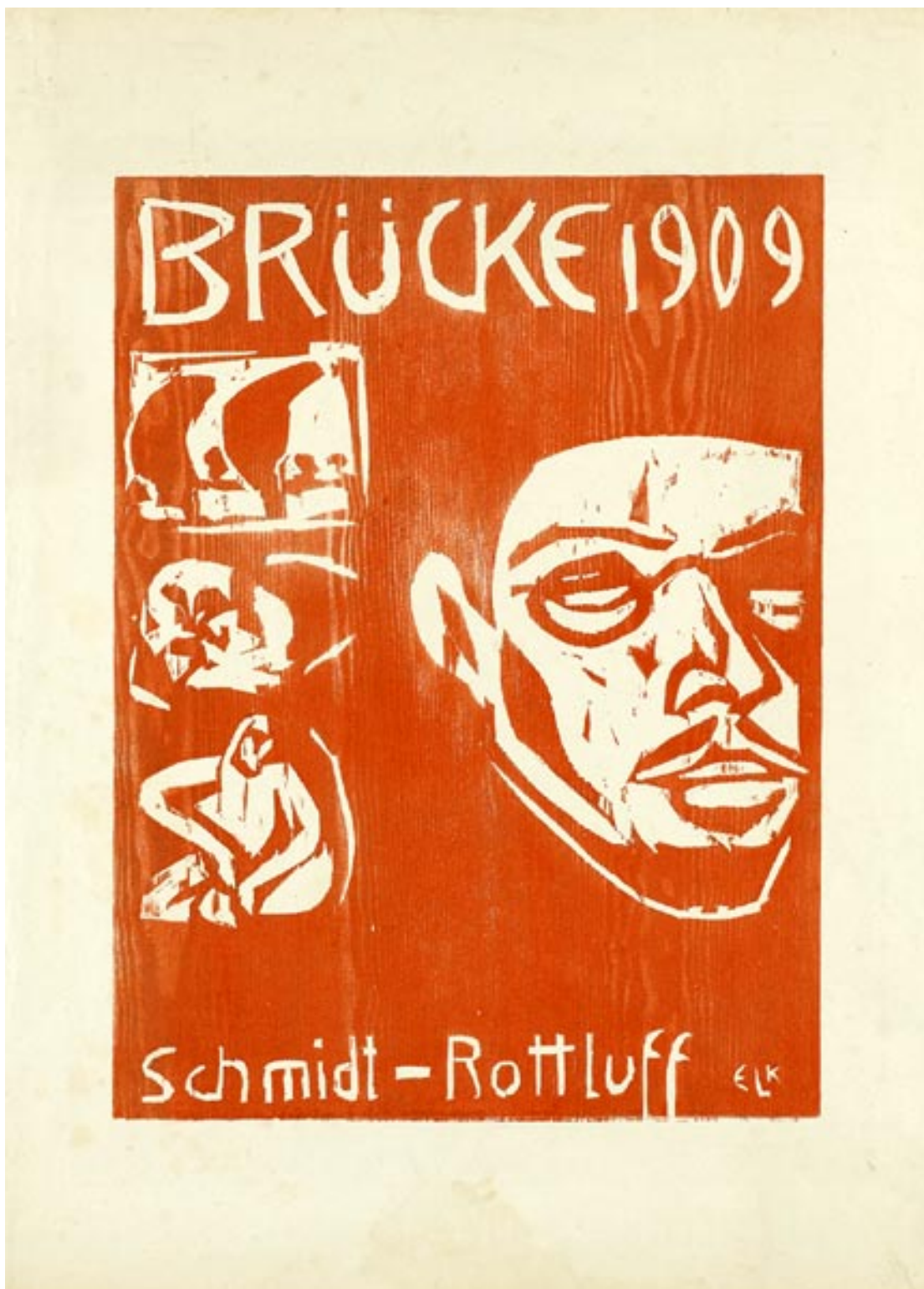
5. Oslikovljenje montažnog postupka i kontraplana

U odlomku “Prema Griffithu i klasičnom fabularnom stilu” Peterlić analizira novouspostavljeni odnos prema prostoru i vremenu, koje se sada, nakon Portera i 1903. god, “u sljedećih deset godina”, razmatraju u odnosu na neka nova formalna sredstva. Na primjeru montaže Cecila M. Hepwortha, te njegova filma *Rover spasitelj*, iz 1905. god., autor primjećuje režiserovo izbacivanje po jednog kadra u svakom nizu kretanja:

Izbacujući kadar po kadar on montažno dinamizira radnju i stvara napetost približavanja cilju radnje, odnosno stvara ono što će se nazivati filmski "prostor-vrijeme". Prostor svjedoči o vremenu i obrnuto. Izbacivanjem pojedinih prostora (...) krati se vrijeme, a kraćenjem (...) vremena sve smo bliže željenu prostoru – mjestu gdje je "zatočeno" vrijeme.³⁰

Od 1906. god. nadalje događaju se neki novi aspekti filmskog mišljenja i promatranja, odnosno snimanja: u desetljeću nakon te godine javljaju se sve više odmaci od osi u sljedećem kadru (prethodi mu montiranje po osi objektiva prema naprijed), te prijelaz u tupom kutu, na protukadar ili protuplan veći od 90 stupnjeva. S druge strane, novi će pristup filmu, koji sada njeguje priču, angažirati režisera da osmisli trijadni skup: gledatelj – viđeno – reakcija gledatelja na viđeno, umjesto prethodnoga odnosa koji se sastojao samo od gledatelja i onoga što je vidio. Drugačije rečeno, novi pristup traži bliženje likovima, intenziviranje njihovih odnosa, odnosno intenziviranje “općenito odnosa lika prema okolišu”. (64) Dio je to strategije tvorbe cjelovečernjega igranog filma. Sve su češći gornji i donji rakursi, sve se češće pomiče kamera, krupni plan nije neobičan, jer služi “unošenju u lik”.

³⁰ Peterlić, nav. dj., str. 62.



Ernst Ludwig Kirchner, *Portret Schmidt-Rottluffa*, drvorez u boji, 1909.

U prikazu sukladnih elemenata grafike vraćamo se na 1909. godinu, godinu zrelog stila “Brücke”, te znatnog utjecaja izvaneuropske plemenske umjetnosti. Osim već spomenutog drvoreza *Nackte Taenzerinnen* i bakropisa *Drei Badende an den Moritzburger Seen*, iz 1909. god, pozornost na sebe skreće Kirchnerov drvorez *Portret Schmidt-Rottluffa* iz iste godine. Drvorez je to za plakat izložbe grupe. Nastavlja se na ranije navedeni drvorez, te je također izrazom nastojanja da se sjene izbace iz izražajnih sredstava, te da se nastoji oko “čistog grafičkog oblikovanja.” No, čini nam se da to nije sve što bi se o ovom “portretu” moglo

napisati. Na crvenonarančastoj podlozi, u boji žućkastog papira oblikovano je lice portretiranoga, smješteno na desnoj strani prikaza. Slijeva, u ravnini glave prikazi su triju motiva, jedan iznad drugoga, provizorno oblikovani u približno jednake bilo pravokutnike (gornji od triju motiva), bilo slobodno, bez okvira izvedene oblike. Na vrhu je ispis velikim tiskanim slovima “Brücke 1909”, dok je pri dnu malim slovima “Schmidt-Rottluff”. Kao što je to bio često slučaj do sada, drvorez potencira apstraktno izražavanje. Zahvaljujući kontrastnom odnosu izdubjenih i otisnutih oplošja, oblici se tvore pojedinačnim izrezima, koji sugeriraju stilizaciju. Jedno je oko tako oblikovano polukružnim krivuljama u crvenoj boji, dok je drugo utisnuto u svijetlome “tragu” žućkaste podloge papira unutar većeg trokutnog oplošja gornjeg desnog dijela lica portretiranoga.

No, pozornost na sebe skreću tri motiva slijeva. Premda su manjih dimenzija no što je to glavni motiv lica, jasno je da su sva četiri motiva dio jednog niza, i to niza u kojemu je jedan od motiva približen do krupnog kadra, okrenut u poluprofilu udesno, kao da u odnosu na manje motive tvori protukadar. Tri “sličice” slijeva gotovo su nečitke u svojoj kontrastnoj izražajnosti. Jasno je tek na donjoj, da se radi o ženskom aktu u sjedećem položaju, koji je nesumnjivo nastao pod utjecajem umjetnosti stanovnika otoka Palau. Iako nije nevažno da se radi o portretu umjetnika Schmidt-Rottluffa, važnijim postaje proces koji se ovdje sugerira – nalik filmskome, jer radi se o sličicama, o krupnome planu, te o montaži niza i portretiranoga u kutu većem od 90 stupnjeva. Premda je i do sada u grafičkome opusu “Brückeovaca” bilo riječi o montaži, ona je ovdje razložena na sastavne dijelove, a stilizacija u likovnom smislu odgovara stilizaciji u filmskom smislu, naime, sastavnim dijelovima filmske slike – kadrovima, filmskim sličicama, pokretnim slikama. Time što je razložen na sastavne dijelove, filmski je slijed analogan izražajnim sredstvima drvoreza u boji: pokret je inherentan manjim oblicima, premda gotovo nerazpoznatljivima, a stilizacija bez sjena odgovara znakovnome jeziku koji je sveden na bitno.

6. Odnos spram pozadine kao ironični odnos spram konvencije pripovijedanja

Već je bilo govora o odnosu lika i pozadine u grafičkim listovima “Brückeovaca”. No, boravak u Berlinu od 1911. god., intenzivira neke dotadašnje aspekte, pa tako i odnos prema pozadini. U filmskom smislu radi se o sveprisutnosti pripovijedanja, jer u grafičkome listu kojega smo odabrali za prikaz, nema praznog prostora, nema bjeline papira, nema neispunjenosti podloge. Taj smisao za prekomjernost ili samodostatnu prisutnost pripovijedanja spomenut će i Peterlić, kada piše o “klasičnome stilu fabularnoga filma u nijemom razdoblju”: “Naime, iskustvo tradicionalnih umjetnosti, ta rekapitulacijska dimenzija povijesti filma, jedno je od uporišta koje je omogućilo brz i uspješan skok s vrlo kratkih filmova od jedne role na one pet, šest, sedam puta dulje.” (77) Smisao za dugo trajanje (filma) Peterlić nalazi u već otprije postojećim spoznajama “koje su na razne načine stečene u književnosti i kazalištu”. (77) S većim brojem likova u filmu dužeg trajanja dolazi i do veće razrade događanja i postupaka, odnosno do jače prisutnog profiliranja: “Naime, svi su oni elementi sklopa u kojemu osobine jednoga lika – što sličnostima što razlikama – ukazuju na svojstva drugoga i time ih i oblikuju, dakle po načelu *action by analogy*...” (80) No, nabrojani “modusi prikazivanja likova i događanja” (1. stalna prepoznatljivost likova; 2. snimanje s lica; 3. korištenje kompozicije “T” u srednjem planu; 4. ekonomija iskaza u neodvraćanju pažnje s glumca) nisu preuzeti u likovnom izražavanju “Brückeovaca”.

Ono što je nesumnjivo prisutno, jest “antropocentrični prikazivački stav”. Da li stoga što “proizlazi iz temeljnih čovjekovih vizualnih iskustava” (82) ili stoga što otkriva “inferno velegrada”, tjeskobnost velegradskog svijeta: “Upitnost svijeta, u kojemu su suprostavljeni

siromaštvo i bogatstvo, sreća i jad, izgubljenost čovjeka, deziluzionirana stvarnost postale su posvemašnjom stvarnom temom njihovih slika, crteža i grafika. Umjetnost 'Brücke' u Berlinu gubi svoj iskonski karakter; postaje intelektualnom.”³¹



Ernst Ludwig Kirchner, *Frau Schuh zuknöpfend*, drvorez, 1912.

³¹ Moeller, nav. dj., str. 33.

Za razliku od utjecaja što ga je na Kirchnera u to vrijeme izvršio još jedan neeuropski uzor, onaj zidnih slika iz Ajante u Indiji iz 6. stoljeća, grafički list *Frau, Schuh zuknöpfend*, iz 1912., pokazuje obuzetost gradskim životom i simultanošću zbivanja. Razlikuje se bitno od nekih crteža iz tog vremena, u kojima Moeller primjećuje pomak sa “snažnih”, “uzajamno prepletenih formi” prema sljedećim osobinama: “Izlomljeni, uglati akcenti, uglati elementi poništavaju eleganciju. Figure su prenaplašeno izvučene u dužinu. Lice i udovi pretvoreni su u zaoštrene forme. Nervoza rukopisa od sada se znatno pojačava.”³² Primjećujemo svojevrsnu analogiju s dijelovima Peterličeva teksta s početka ovog osvrta: u *Caligariju* “dominiraju kontrastne crno-bijele plohe obrubljene neprijateljski 'oštrim' linijama”. List što ga želimo analizirati teško je čitljiv, ali ne zbog nedostatnosti obrisa, nego zbog njegove prekomjernosti. Multipliciranje perspektiva, rakursa, spajanje motiva, prostorna dispartnost – sve upućuju na obuzetost umjetnika žestinom intenziteta života u velikom gradu. Ako si žena doista i kopča cipelu, sve oko nje podjednako je bitno, te njezin predimenzionirani, okvirom otiska prerezani lik, samo je izgovorom da se prikaz načini pripovjednim tekstom o svemu što ga okružuje. Pritom nazublivanje obrisa haljine kao da pripadaju nekom drugom liku, ili nečem drugom, kao da bismo mogli sumnjati u čovjekolikost tih apstrahiranih oblika. Tlo sa sagom izvrće se prema promatraču i liku prijeti opasnost da izgubi ravnotežu. Čaše na stolu, također dignutome udesno, prateći obrise odjeće ženskog lika, umjetno su pričvršćene za plohu, a zdesna liku spušta glavu neka istočnjačka skulptura. Ako naglasimo simultanost, mislimo kako je ovdje riječ o pripovijedanju. Tek naglašene dispartnosti i nekonzekventnosti prostorne organizacije, namjerno dovedene u pitanje jer je iskustvo primitivnih kultura preneseno na ono života u Berlinu. Rezultat je sumnja, namjerno nesnalaženje, ironija, parodija. Čega? Samog smisla pripovijedanja.

Jedna od Peterličevih primjedbi u vezi s fabulom, odnosno “montažnom organizacijom priče”, jest da je film u to rano vrijeme klasičnog stila fabularnoga filma, potencirao brzinu izmjene zbivanja uzročnoga karaktera u odnosu na zbivanja “posljedičnih obilježja”. Sažetost naracije, u funkciji ekonomičnosti radnje s obzirom na vrijeme, usklađena je s tzv. nevidljivom režijom, usredotočenom na glavni lik, na kadar “pretežito informatičke naravi” (87), postepenošću uvođenja planova – od širih prema krupnome, vizurom u razini pogleda, statičnom kamerom, organiziranošću formi, te analitičkom montažom.³³ Svojstvo nevidljive režije da stvara “snažan dojam da su izražajna sredstva primjerena sadržaju” (90) u Kirchnerovom je drvorezu obezglavljeno: nema uživljavanja, nema ekonomičnosti, osim u odnosu na pozadinu papirne podloge, kadrovi – pogledi – naglašeno su retoričke, a ne informatičke naravi. Moeller piše sljedeće: “Za Kirchnerov berlinski stil nije više odlučujuća obrisna linija, nego nazubljene šrafure opisuju tjelesnost figura. Ritam i dinamika nalaze na taj način ulaz u prikaz; psihičke napetosti, učinjene vidljivima, prenose se i na promatrača”.³⁴

Zaključak

Uspoređujući crnačku plastiku s Picassovom glavom, Rudolf Kurtz 1926. piše o “sličnosti duševnih pozicija”; kako bi usporedbu učinio vjerojatnijom, poziva se i na spiljske slike iz mlađeg paleolita, a one pokazuju “još elementarnije duševne načine ponašanja.” Kurtz s jedne strane, pišući u korist ekspresionističkog filma, piše o paralelama u likovnim umjetnostima: stvarnost umjetnosti je formalne naravi: “Stvarnost ekspresionista nije u određenom svjetlu,

³² Isto, str. 35.

³³ Peterlić, nav. dj., str. 90: “...takav tip montaže koji vodi računa o uspostavljanju vremensko-prostornih odnosa između cjeline prizora i njezinih prostorno-vremenskih dijelova (...) naziva se analitičkom montažom”.

³⁴ M. Moeller, nav. dj., str. 35.

svijetleća pojavnost nekog trenutka, obojena uzajamnost slikarskog doživljaja – stvarnost je samo površina slike i stav prema predmetu u njoj”.³⁵ No, s druge strane, isti autor potcrtava važnost “psihološkog stanja”, koje “čini prirodu kao estetski materijal tek mogućom”: tek s obizrom na njega “stil i kadar postaju plodonosnim. I on u filmu mora biti fotografiran, inače prirodnu stvarnost predstavlja (...) prazna grimasa”.³⁶ Ako je i bila određena kontekstom književnosti i kazališta, ekspresionistička je grafika u bitnome definirana i novim, filmskim medijem. No, izoštrani, “neprijateljski” oblici, zajedno sa sjenama i sumračnim raspoloženjem, čini se, iz grafike su došli na film, od 20-ih nazvan ekspresionističkim. Preko analize paradigmatičnog primjera oslikovljenja filmskog jezika, osvrtnja na filmsko vrijeme i filmski prostor, na montažni postupak, te pripovijedanje pokušali smo istražiti u kojoj se mjeri može govoriti o utjecaju dosega ranog filma na “prvu veliku fazu ekspresionizma”, kako je naziva Magdalena Moeller. Ona zaključuje svoj tekst otvarajući mogućnost da ponovno možemo govoriti o sprezi likovnog ekspresionizma i drugih umjetnosti: “Poslije Prvog svjetskog rata ekspresionizam je postao umjetničkim općim dobrom, te su nekadašnji umjetnici ‘Brücke’ u novom svijetu našli nov, proširen način izražavanja u sadržaju i formi”.³⁷ No, ta je faza slijedila onu u kojoj je – pored brojnih drugih međusobnih veza – na grafiku utjecao film.

³⁵ R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, str. 22.

³⁶ Isto, str. 52.

³⁷ M. Moeller, nav. dj., str. 40.

Bibliografija:

Gordon, Donald E., *Expressionism, Art and Idea*, New Haven and London (Yale University Press), 1987.

Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Zürich (Chronos), 2007.

Moeller, Magdalena M., “Die ‘Brücke’, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik”, u: M. Moeller, *Die ‘Brücke’, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, Brücke-Museum Berlin, 6. maez 19912 – 17. Mai 1992 Zeichnungen, Aquarelle; 23. Mai 19992 – 26. Juli 1992 Druckgraphik.

Peterlić, Ante, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb (Hrvatski filmski savez), 2008.