

Ekspresionizam i film

Herbai, Lovro

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:004924>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-08**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Završni esej

Ekspresionizam i film

Ime i prezime studenta: Lovro Herbai

Ime i prezime nastavnika: dr. sc. Branislav Oblučar, docent

Srpanj, 2021.

Sadržaj

1. Uvod	2
1.1. Povijesne okolnosti	2
2. Poetika ekspresionizma	3
3. Ekspresionistički film	4
3.1. <i>Der Student von Prag</i> (1913.).....	5
3.1.1. Utjecaj kazališta	6
3.2. <i>Das Kabinett des Dr. Caligari</i> (1919.).....	6
3.3. <i>Nosferatu: eine Symphonie des Grauens</i> (1922.)	8
3.3.1. Ekspresionistička glazba	9
4. Zaključak	10

1. Uvod

Početak je dvadesetog stoljeća u sferi umjetnosti otvorio mnoga vrata različitim pokretima i načinima izražaja, od ruskog i talijanskog futurizma pa sve do francuskog nadrealizma, koji su se iz svojih mjesta začeca proširili prvo Europom pa kad-tad i Novim svijetom uz pomoć ne samo svojih umjetničkih djela već i manifesta koji su im prethodili. Međutim, među tim pokretima – koje danas naslovljavamo avangardom – jedan je od njih bio bez manifesta, onaj koji se čini najtežim za definirati, a dijelom je to učinak toga što se preklapa s tzv. modernizmom te mu prethodnike možemo pronaći već u baroknom dinamizmu i gotičkom iskrivljenju stvarnosti (cit. prema Furness, 1973: 1). To je, naravno, njemački ekspresionizam. Za razliku od futurizma i nadrealizma, ekspresionizam nije bila svjesna grupacija, ili škola, u smislu da je imala određen broj umjetnika koji su se okupili kako bi slavili otisnut program i pažljivo poštovali njegova pravila, ali ipak, ekspresionizam je uspio postati „stanje uma koje je, u intelektualnom polju, imalo učinak na sve – jednako kako to ima i epidemija – ne samo poeziju i slikarstvo, već i prozu, arhitekturu, kazalište, glazbu, znanost te sveučilišne i školske reforme.“ (Richard, 1978: 7) Ekspresionizam se kao pojam manje-više koristi retrospektivno upravo iz tog razloga – to nije ime koje su umjetnici dali sami sebi pri početku pokreta već je to pojam koji se primijenio na nešto što se osjetilo da se upravo, u ono vrijeme kasnog prvog desetljeća dvadesetog stoljeća, događa u cjelokupnoj umjetnosti. Upravo zbog toga, neki su umjetnici koje kasnije karakteriziramo kao ekspresioniste zapravo taj pojam mrzili: „...slikar Ernst Ludwig Kirchner, koji je po mnogim mišljenjima bio ekspresionistički umjetnik *par excellence*, izjavio je kritičaru 1924. da mu je to bilo 'najviše ponižavajuće... biti u istoj košari s Munchom i ekspresionizmom.“ (Willett, 1970: 7) Što je, stoga, uopće bilo karakteristično za ekspresionističkog umjetnika i zbog čega je taj pojam dobio toliko vjetra?

1.1. Povijesne okolnosti

Svršetkom Prvog svjetskog rata 1918. i ujedno rušenjem sna imperijalističke Njemačke, uspostavljena je Weimarska republika (nazvana po gradu Weimaru gdje se prvi put okuplja ustavotvorna skupština) tijekom čije su ustanove stanovnici propatili mnoge probleme – ulice su previrale nasiljem, država je prolazila kroz hiperinflaciju, a odnos s pobjedničkim državama Prvog svjetskog rata nije bio hvalevrijedan. Kad je 1923. propustila platiti ratne reparacije u Versaillesu, Njemačku su okupirale vojske Francuske i Belgije kod Ruhrskog područja, tzv. industrijskog pojasa, što dovodi do najgoreg perioda Weimarske republike te „unutarnji nemir nacije poprima gigantski razmjer [*proportion*].“ (Eisner, 1969:

9) Siromaštvo i stalna nesigurnost stanovnika objašnjava zašto su Nijemci s tolikim entuzijazmom prihvatili pokret ekspresionizma, te apokaliptične doktrine koja je u sebe privukla mračne sile misticizma i magije (u potpunom cvatu s obzirom na katastrofalne uvjete življenja), gomile su mrtvih mladića na ratnim poljima hranile nostalgiju preživjelih, a „duhovi koji su opsjedali njemačke romantičare vratili su se u život, kao sjene Hada nakon propuha [*draught*] krvi“ (Ibid.) te se pojavilo novo zanimanje za ono neodređeno i nejasno. I tako, neodvojiv od osjećaja krize, rađa se ekspresionizam, umjetnički pravac obilježen nemirnom, nemogućnošću samoostvarenja, nezadovoljstvom stvarnošću – ili samo putem kojim je Njemačka krenula u propast – te fragilnim međuljudskim odnosima. Takva se stvarnost pokazala strahovitim neprijateljem, onakvim s kakvim pregovori nisu bili mogući – stvarnost je morala biti ubijena. (cit. prema Richard, 1978: 19)

2. Poetika ekspresionizma

Usporedo tome, podijelivši poetiku ekspresionizma u četiri točke, Malcolm Pasley, britanski filolog i jedan od glavnih učenjaka germanistike, kao prvu iznosi: „korištenje raznih antinaturalističkih i 'apstrahirajućih' uređaja, poput sintaktičkog [*syntactical*] sažimanja ili simboličkih slika-sekvenci [*picture-sequences*].“ (Furness, 1973: 11) Pronašavši svoje mjesto između skoro-znanstvene mimeze naturalizma i radikalnog odstupanja od istog dadaizma, ekspresionistički su umjetnici upravljani željom da izraze metafizičko značenje riječi. Pritom ipak ne odustaju u potpunosti od mimeze, ali ju prebacuju iz domene fenomenološkog svijeta u onaj unutarnji, time se okrenuvši individualnoj ekspresiji i subjektivnom od onog objektivnog. (cit. prema T. Gray, 2005: 43) Takav pristup književnosti rezultira u djelima koje krasi mnogi simboli, metafore (namjerno nejasne), mistične alegorije svojstvene samo izvornom jeziku na kojem su napisane te ono što Lotte H. Eisner naziva telegrafskim stilom koji „eksplođira u kratkim frazama i uzvicima te se čini da je pojednostavio labirintsku sintaksu klasičnog njemačkog jezika.“ (Eisner, 1969: 10) Druga se Pasleyjeva točka dotiče napada na tzv. svete krave vilhelmske buržoazije s pozicije ljevičarskog internacionalizma što je karakteristika isključivo njemačkih ekspresionista. (cit. prema Furness, 1973: 11) Čovjek u ekspresionizmu nije pojedinac vezan svojom dužnošću i društvom, on je „oslobođen svakog građanskog kajanja, priznajući ništa osim čudesnog barometra svoje osjetljivosti, on se predaje vlastitim impulsima.“ (Eisner, 1969: 11) Treća Pasleyjeva točka dotiče se odabira teme duševne regeneracije ili obnove, nedvojbeno motivirane raspadom imperijalističke Njemačke i potragom za bilo kakvom stabilnošću, makar ona bila metafizička. Da usvajaju gorljiv deklamacijski ton govori nam četvrta Pasleyjeva točka čemu nam svjedoči postojanje

dvaju časopisa tijekom ekspresionizma od kojih je prvi, *Der Sturm* (1910-1932.), pokušavao stvoriti određenu sintezu umjetnosti uglavnom se usredotočivši na mlade pisce i slikare te općenito opisujući umjetničke pokrete u svijetu, naročito kubizma. Drugi je časopis, *Die Aktion* (1911-1932.), bio politički ljevičarski nastrojen – iako se odvajao od afilijacije sa specifičnim strankama – i njegov se urednik, Franz Pfemfert, zakleo da će se tim časopisom „boriti bez milosti i bez odmora protiv onoga što je prozvao 'akulturom' [*aculture*], ili barbarstva općenito.“ (Richard, 1978: 18)

3. Ekspresionistički film

Razvivši se prvotno u slikarstvu i književnosti, bilo je samo pitanje vremena kad će se ekspresionističke tendencije početi javljati i na filmskom platnu. Budući da je tijekom Prvog svjetskog rata Njemačka bila u nemogućnosti uvoza filmova – osim onih skandinavskih – produkcija je domaćeg filma postala znatno veća zbog gledateljske potražnje. (cit. prema Kromm, 2010: 309) Iskorištavajući pun potencijal filmske snimke, antinaturalističke težnje redatelji su nastojali prenijeti u svijet sedme umjetnosti u potpunosti se držeći filma kao oblika umjetničke ekspresije. Dizajn setova, kretanje kamere, gluma i mračne teme u njihovim su filmovima tvorile „eksterioriziranu [*exteriorized*] subjektivnu viziju svijeta,“ (Richard, 1978: 10) što se nasuprot dotadašnjim, skoro-kazališnim, filmovima s jednostavnom prezentacijom, setovima, glumcima koji bi uvijek – kao oni na pozornici – ušli u kadar s jedne strane, a izašli sa suprotne, činilo nevjerojatno svježije. Naglaskom iskrivljenja stvarnosti, sjenovitih figura likova i lokaliteta, ekspresionistička je kinematografija – proizašla iz urođene ljubavi Nijemaca za kjaroskuro¹ tehniku slikarstva (cit. prema Eisner, 1969: 17) – svoje ideje najbolje izjašnjavala u filmovima ispunjenima temama patnje i ludila, ili u onima mističnije naravi, najčešće filmovima strave s vješticama, vampirima i sličnim bićima noći. Osim što su prikazivali taj svijet sjena, vrijedni naglasiti i njihovu zrcalnu funkciju. U svojoj su srži sve to ipak bili filmovi o nečijoj svijesti, ali izraženoj na način da ju svi mogu konzumirati i u njoj možda pronaći dio sebe – kao da gledaju sebe u zrcalu, a ono što im uzvrća pogled bezoblična je mračna masa koje gledatelj nije bio ni svjestan prije iskustva određenog filma. I u takvim su svjetovima, ujedno privlačnim i odbojnim, ekspresionistički redatelji pronašli svoje mjesto i stvorili neke od najvećih filmova u povijesti ne samo avangarde i Njemačke, već svjetskog filma općenito.

¹ tal. *chiaroscuro* – označava jedan od slikarskih oblika renesanse okarakteriziran snažnim kontrastima svijetlih i tamnih boja, odnosno svjetla i sjene

Prvi primjer ekspresionističke produkcije, međutim, ne nalazimo na pozornici, ili u filmu, već u slici Edvarda Muncha – *Krik* (nor. *Skrik*; 1893.) – koja, prikazujući u svojem središtu siluetu čovjeka ustima širom otvorenima te pridržavajući rukama svoju izmučenu glavu, najavljuje krik kao središnji simbol ekspresionizma, pogotovo njegovih filmova i kazališnih komada. (cit. prema Bablet, 1978: 188) Maknuvši s pozornice većinu rekvizita i namještaja deskriptivne funkcije, odnosno realistične objekte, i zamjenjujući ih antinaturalističkim, ekspresionistički redatelji stremili su umjetničkoj apstrakciji stvarnog svijeta, što nije još u potpunosti vidljivo u našem prvom filmskom primjeru *Der Student von Prag* (1913.) danskog redatelja Stellana Ryea, ali što ćemo se više približavati kraju 10-ih, odnosno početku 20-ih, to će filmovi postajati sve više i više odmaknuti od naše stvarnosti.

3.1. *Der Student von Prag* (1913.)

Prvim se ikada primjerom filmskog ekspresionizma smatra već navedeni *Der Student von Prag*, uvelike inspiriran djelima Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i Edgara Allana Poea – posuđujući tako koncepte zazornoga i dvojnika (njem. *doppelgänger*) od obojice, uz to što se koristi i poznatom faustovskom legendom potpisivanja ugovora s vragom. (cit. prema Klinge, 1983: 115) Radnja prati mladog, siromašnog studenta Balduina koji po otkriću da je istrošio sav svoj novac saznaje za nasljedstvo najboljeg praškog mačevaoca od jezivog starca, Scapinellija – odbivši poslušati ga, Balduin kasnije spašava iz rijeke groficu Margit u koju se zaljubljuje, ali razlike u staležima sprječavaju ga da ju nakon toga vidi. U zadnjoj nadi, Balduin prihvaća Scapinellijev dogovor kojim će dobiti što god poželi u zamjenu za dio svoje duše. Međutim, Scapinelli od Balduinovog dijela duše sebe načini njegovim dvojnikom te ubija grofičina zaručnika. Dio Balduinove duše koju je Scapinelli povukao u sebe jest ona u kojoj se kriju njegove najmračnije želje, odnosno ona sposobna da učini bilo što da se domogne svog cilja, u ovom slučaju je to grofičina ljubav, ali pod cijenu uništenja njegove druge, bolje polovice. *Der Student von Prag* tako je u njemačku kinematografiju uveo ono što će kasnije postati njegovom opsesijom – duboku i strašnu zabrinutost za temeljima sebstva – te, kao i *Neobičan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hyde*a (1886.) Roberta Louisa Stevensona, film u svojem glavnom junaku simbolizira podijeljenu ličnost s kojom ćemo se kad-tad morati suočiti. (cit. prema Klinge, 1983: 115) Snimljen na lokaciji u starom gradu u Pragu – „gdje se mračne, zagonetne relikvije Srednjeg vijeka još uvijek mogu vidjeti“ (Eisner, 1969: 42) – u njegovim uskim uličicama, starim mostovima i šumskim grobljima, *Der Student von Prag* uistinu zrači romantičkom zazornom atmosferom, a u filmskim su tehnikama već sad vidljivi postupci kojima će se kasnije koristiti Friedrich Wilhelm Murnau i Fritz Lang – nesumnjivo

najprepoznatljiviji redatelj njemačkog ekspresionizma – kao što je Scapinellijeva zloslutna sjena koja vreba na ljubavnike tijekom njihova tajnog susreta na terasi dvorca. (cit. prema Eisner, 1969: 43) Međutim, gluma ovdje još nije dostignula izražajni vrhunac kasnijih filmova ekspresionizma. Balduina je utjelovio inače kazališni glumac – i česti suradnik Maxa Reinhardta – kojemu je ovo bila prva filmska uloga, Paul Wegener. U svojem predavanju iz 1916., izjavio je da je „jedina učinkovita gluma upravo diskretna gluma: suzdržanost pokreta, mirne i izražajne facijalne ekspresije [*calm and expressive faces*], elokventne oči i dostojanstvena prirodnost bivanja“ (Eisner, 1969: 43), ali ako nam je suditi po njegovoj glumi ovdje, očito je da to još tada nije naučio.

3.1.1. Utjecaj kazališta

Govoreći o kazalištu, mora se napomenuti koliki je utjecaj zapravo imao Max Reinhardt (koga Eisner proziva carem berlinskog kazališta) na stil ekspresionizma uopće, iako ga se kao ekspresionista ne može klasificirati zbog toga što su njegove izvedbe „još uvijek ispunjene [*impregnated*] određenim naglašavanjem psihologije, određenim dekorativizmom [*decorativism*] koji oduzima od snage njegovih produkcija i koji je samo općenit krik revolta“ (Bablet, 1978: 208), ali ipak njegove produkcije takoreći utiru put kojim će ekspresionizam hoditi. Snažni kontrasti svjetla i sjene, adaptacije autora koji se smatraju prethodnicima ekspresionizma (poput Augusta Strindberga), a skoro svaki član njegove trupe eksperimentalne pozornice *Das junge Deutschland* svog Deutsches kazališta (njem. *Deutschen Theater*) osnovanog 1917. probio se i u produkciju ekspresionizma (cit. prema Bablet, 178: 209) – od glumaca najznamenitiji Theodor Loos, Werner Krauss, Emil Jannings i već spomenuti Paul Wegener; od slikara Oscar Kokoschka te od pisaca Reinhard Sorge, Walter Hasenclever i Fritz von Unruh između ostalih. Vodeći je primjer kazališnog komada koji je ostavio možda najveći utjecaj na ekspresionistički film vjerojatno bio *Der Bettler* (1911.) Reinharda Sorgea koji je imao sve što ekspresionisti vole: „Bio je to vizualni prijevod ekspresionističkog aksioma koji predviđa da jedinstveni objekt, izabran iz kaosa univerzuma, mora biti izdvojen i iščupan iz svojih poveznica s ostalim objektima.“ (Eisner, 1969: 47)

3.2. *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919.)

Odmičući se od kazališta natrag filmu, sljedeći je filmski primjer definitivno najveći film njemačkog ekspresionizma koji skoro pa da postaje njegovim sinonimom, a to je *Kabinet doktora Caligarija* (njem. *Das Kabinett des Dr. Caligari*) prvi put prikazan u Berlinu 1919. u režiji Roberta Wienea. Iako je *Der Student von Prag* bio prvi, tek je *Caligari* popularizirao ekspresionističku kinematografiju te postao novouspostavljenim standardom za sve što slijedi.

Priča je *Caligarija* smještena za vrijeme karnevala u malom fiktivnom mjestu Hostenwall gdje naslovni dr. Caligari vodi jednu od predstava. Njegov je akt proročke naravi u smislu da njegov tzv. asistent mjesečar Cesare posjetiocima proriče budućnost, međutim, nešto je trulo u ovoj predstavi jer nakon što je jednom posjetiocu prorekao smrt, sljedećeg je jutra on uistinu mrtav i pronađen. Prijatelj ubijenoga, Francis, baca se tako u istragu koja ga dovodi do umobolnice gdje se uspostavlja da je cijeli film do tog trenutka bio njegova zabluda, a svi su likovi zapravo njegovi susjedi, zatvorenici umobolnice, a Caligari upravitelj cijelog tog cirkusa. Siegfried Kracauer u svojoj je knjizi *From Caligari to Hitler* (1947.) film simbolički interpretirao kao komentar na nedavne užase Prvog svjetskog rata – Cesare koji ubija pod kontrolom psihijatra Caligarija metafora je običnog čovjeka koji je naučen i natjeran ubijati zbog pritiska obveznog vojnog roka, a preokret u radnji revolucionarnog je značenja po tome što „s otkrićem Caligarija kao psihijatra: razum nadjačava nerazumnu snagu, suludi [*insane*] je autoritet simbolički ukinut.“ (Tellote, 2006: 19) Kao mnogi Hoffmannovi likovi, i Caligari je lik nezasićene požude za moći, a da ju zadovolji krši sva ljudska prava i vrijednosti zbog čega je upravo i „paralela sa snagama u suprotnosti [*powers at odds*] tijekom Prvog svjetskog rata nezaobilazna.“ (Klinge, 1983: 124) Obilježen geometrijski nemogućom arhitekturom koju karakteriziraju oštri kutovi, općenita nelogičnost prostora (eksterijer neke zgrade bit će manji od njezina interijera), prozori i vrata sva su ukoso, dok su zidovi i krovovi nazubljeni i sve uglavnom izgleda neprijateljski nastrojeno potencijalnim kupcima nekretnina. Uposlivši kao dizajnere setova troje umjetnika – sve povezane s *Der Sturmom* – Herrmanna Warma, Waltera Rohriga i Waltera Reimanna (cit. prema Tellote, 2006: 19), cijeli je svijet filma okupan umjetničkim simbolima koji pomažu u shvaćanju karaktera likova. Imajući predznanje da je cijela radnja zapravo ispriповijedana riječima luđaka, arhitektura će postati smisljena jer ipak se sve odvija u umu pojedinca čiji je um fragmentiran i u potrebi reorganizacije. Abel Gance, francuski redatelj i pionir montaže, 1915. je godine snimio kratki film *La Folie du docteur Tube* u kojem znanstvenik, uzevši neki bijeli prah, počne halucinirati te nam film, uz pomoć raznih konkavnih i konveksnih zrcala (koje je Gance posudio iz obližnjeg zabavnog parka), također pokušava prikazati svijet onakvim kakvim bi ga vidio luđak, ali budući da su se Ganceove deformacije svijeta manifestirale u promjeni fokusa i leća te montažnim trikovima one su bile čisto impresionističke (cit. prema Eisner, 1969: 20-21), i u tome je upravo posebnost *Caligarija* te ekspresionističkog filma općenito čija se iskrivljenja stvarnosti nalaze doslovno pred kamerom, odnosno u dizajnu setova, kostimografiji likova i glumi. Iz *Caligarija* također se stvorio termin kaligarizma, odnosno onog oblika ekspresionizma „koji putem linija, obrazaca [*forms*] i oblika, simbolički prenosi mentalno

stanje likova, stanje njihove duše, a također i njihovu intencionalnost na način da se set doima plastičnim prijevodom njihove nevolje.“ (Mitry, 1978: 217)

3.3. *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens (1922.)*

Ostajući u carstvu strave, *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922.) u režiji F. W. Murnaua neslužbena je, i neovlaštena, adaptacija jednog od najobožavanijih romana strave ikada – *Drakule* (1897.) Brama Stokera. Ne dobivši prava za djelo, Murnau i scenarist Henrik Galeen morali su promijeniti imena svih likova i neke detalje radnje pa je tako grof Drakula ovdje imenovan Orlok, a radnja se odvija u Njemačkoj 1838. umjesto u Velikoj Britaniji 1890-ih. Osim toga i određenih promjena u mitologiji vampira (npr. Drakulu sunčana svjetlost samo oslabljuje, dok Orloka u potpunosti ubija, te ugrizavši svoju žrtvu, Orlok ju neće pretvoriti u vampira, dok Drakula to hoće), tijek radnje i postupci likova teku otprilike jednako kao i u Stokera. Mladi agent za nekretnine, Hutter, odlazi po nalogu poslodavca u Transilvaniju gdje obitava grof Orlok u svom izoliranom dvorcu koji je naumio kupiti kuću upravo preko puta Huttera i njegove žene, Ellen. Svi ga mještani u Transilvaniji pokušavaju spriječiti u odlasku Orloku govoreći mu o neobičnim događanjima, a tek prenoćivši u dvorcu, Hutteru priče mještana počnu imati smisla te njegova stravična avantura sprječavanja Orloka u svom naumu da mu otme i ispije ženu može započeti. Murnauov jedinstven stil koji briše granicu između stvarnog i nestvarnog u ovome filmu dolazi možda do najboljeg izražaja: „Stvarnost je u njegovim filmovima okružena aureolom snova i opipljiva [*tangible*] osoba odjednom bi mogla poprimiti obilježje utvare [*apparition*].“ (Klinge, 1983: 126) Orlok, ili Nosferatu² kako ga film imenuje, u ovom je slučaju ta utvara čiji abnormalno dugi prsti/nokti, zubi te potpuno ćelava glava s našiljenim ušima i tamno-istančane obrve služe kako bi ga se učinili što udaljenijim od onoga kako očekujemo da prosječan čovjek izgleda, što ujedno u gledatelju izaziva određenu nelagodu, pogotovo kad se Orlokov izgled još više apstrahira u scenama gdje je prisutna samo njegova sjena ili silueta, poput ikonične scene u kojoj se doima kao da se njegova sjene sama penje stepenicama do Hutterove sobe. Uobičajena je njemačka produkcija uključivala velik broj setova, čak su i šumski krajolici i slični pejzaži bili zapravo snimljeni u studiju, ali, očaran prirodom općenito, Murnau je odlučio *Nosferatua* – barem sve scene u Transilvaniji – snimiti na lokaciji. Drugi su redatelji, poput Fritza Langa i Ernsta Lubitcha, pod izgovorom ekspresionističkih propisa koji su ih odvrćali od stvarnosti, sve snimali unutar studija na ogromnim setovima. (cit. prema Eisner, 1969: 99) *Nosferatua* je takav pristup također približio i romantičkim utjecajima koje su ekspresionisti pokazivali:

² arhaička rumunjska riječ čije je značenje sinonimno s onim vampira prvi se put pojavivši 1865.

„On [Murnau] snima fragilni oblik bijelog oblaka koji švrlja [*scudding*] po dinama dok se vjetar s Baltika igra među oskudnim vlatima trave.“ (Eisner, 1969: 99) Za razliku od umjetnički naglašene iskrivljenosti arhitekture u *Caligariju*, *Nosferatu* to nije bilo potrebno. Lokalitet u kojem je Murnau snimao – uglavnom u sjevernoj Slovačkoj – već je imao te kvalitete, a dodajući tome još i način na koji su određene scene kadrirane, poput one kad se Orlok sprema na polazak iz svojeg predvorja, efekt je zazora i iskrivljenja snažno izbio na površinu: „Što bi moglo biti ekspresivnije od duge, uske ulice, opšivene između monotonih fasada od opeke, viđenih s visokog prozora, čija šipka [*bar*] prolazi preko kadra.“ (Eisner, 1969: 101) Već natuknuta kostimografija također je igrala veliku ulogu u dočaravanju ekspresionističkog doživljaja: „Nijemi pogrebници odjeveni u cilindre i oskudne kapute sporo se pomiču preko grubo isklesane kaldrme, crni i ukočeni, noseći, dva po dva, tanki lijes žrtve kuge. Nikad se više ovako savršen ekspresionizam nije dostigao i to bez ikakvih umjetničkih pomagala.“ (Eisner, 1969: 101-102) Gdje su nijemi filmovi obično bili ubrzani, kako zbog komičnog efekta, ili ograničenosti filmske kamere, *Nosferatu* je svoju posebnost pronašao upravo o suprotnome – sporosti. Orlok nije brz zlikovac, njegove metode možda nisu efikasne gledamo li film čisto logički, ali u kontekstu atmosfere koju film pokušava oživjeti, njegova je ogorčena sporost kojom se približava ili likovima ili kameri – produžetkom i gledateljima – uistinu zastrašujuća čemu je jedan od glavnih uzroka Orlova promjena veličine kad, pomakavši se iz dubine kadra ravno u njegovo središte, postaje upravo ogroman i samim se time čini kao da vrebata nad nama, bespomoćnima pred filmskim platnom pod čijom smo (ne)milosti.

3.3.1. Ekspresionistička glazba

Film su i glazba u njemačkom ekspresionizmu bliže jedno drugome nego što bi se to na prvi pogled moglo reći. Pogledamo li samo naslov prijašnjeg filmskog primjera, primijetit ćemo da je on upravo *simfonija* strave, a ne *film* strave. Poveznica se može pronaći i u ekspresionističkom slikarstvu kod npr. Vasilija Kandinskog – jednog od osnivača slikarske grupe *Der Blaue Reiter* – koji je, između ostalog, svoje slike naslovljavao kompozicijama. Glazbeni se tako ekspresionizam javlja u Beču prvog desetljeća prošlog stoljeća sa skladateljima Arnoldom Schoenbergom, Albanom Bergom i Antonom Webernom čije su skladbe u početku bile romantičkog karaktera, kao i ondašnjih filmova, sve dok im takav stil nije dosadio i nisu otkrili atonalnost, odnosno novije su im skladbe bile uskraćene tonalnog središta koji je služio kao sidro za melodiju i oblik, baš kao što u ostalim umjetnostima ekspresionizma uviđamo nedostatak kauzalnosti i logičkog slijeda. (cit. prema Lea, 1983:

315) Gustav Mahler bio je skladatelj kojeg je spomenuto trojstvo obožavalo kao preteču ekspresionizma. Stoga njegovu glazbu, naravno, krasi iskrivljen zvuk postignut korištenjem instrumenata na vanjskim granicama njihovog dometa, a Mahlerov pristup skladbama kao zapisima duhovnih potraga definitivno nije odmogao njegovom povezivanju s ekspresionizmom. (cit. prema Lea, 1983: 316-318) Eksternalizirajući ono unutrašnje čovjeka – osjećaje, nade, brige, snove – ekspresionističkim umjetnicima bilo je neizbježno staviti barem malo *sebe* u ono što su radili. „Vidio sam tvoju голу dušu,“ pisao je Schoenberg u pismu Mahleru, „vidio sam čovjeka u patnji koji se bori za unutarnji sklad [*harmony*]; osjetio sam čovjeka, dramu, istinitost, najnemilosrdniju istinitost!“ (Lea, 1983: 319) Kao što susjedne im vizualne umjetnosti primjenjuju oštre kontraste svjetla i tame, stvarnog i nestvarnog, tako i u glazbi možemo primijetiti kontraste u dinamici izvođenja pa će tako u Schoenbergovih *Pet komada za orkestar* (1909.) prvi i četvrti biti kraći i brži, s izljevima disonance i naglim prekidima, dok će ostala tri komada biti tiha i stvarat će zloslutno-prijeteću atmosferu: „Ekstremni kontrast među svih pet komada sam po sebi oznaka je ekspresionizma.“ (Lea, 1983: 322)

4. Zaključak

Nije trebalo dugo da se ekspresionizam iz svojeg rodnog mjesta pronađe i u drugim kutovima svijeta, stoga nazvati ga školom, ili grupacijom, ne bi bilo sasvim primjereno, pogotovo uzmemo li u obzir koliko je on i danas prisutan, pogotovo s filmovima poput *The Lighthouse* (2019.) Roberta Eggersa čija cijela crno-bijela estetika te lokalitet i teme kojih se laća kao da su ispale iz ekspresionizma. Tim Burton, također, ne skriva činjenicu da većinu svoje inspiracije crpi iz tog perioda, pogotovo što se tiče kostimografije (lik Edwarda Škarorukog neodoljivo podsjeća na mjesečara iz *Caligarija*) i dizajna setova te igranja sa sjenom u svoje dvije adaptacije *Batmana*. Ekspresionizam bi se tako točnije mogao definirati kao „jedan od temeljnih oblika [*mode*] opažanja i prikazivanja svijeta oko nas.“ (Willett, 1970: 240) Dajući nam do znanja kako bi se krajnji smisao svijeta, pa i života, mogao skrivati upravo ispod njegove vanjštine/površine, ekspresionisti su u pitanje dovodili općenito način na koji gledamo, na koji upijamo vanjske podražaje. Ironično, oni su to činili iskrivljavanjem onog nam poznatog, ali iako je ekspresionizam karakteriziran sjenkama i tminom, on svejedno baca novo svjetlo na svakidašnjicu (cit. prema Tellote, 2006: 27) te gledatelj više neće moći udobno upasti u sjećanja poznatih prizora, „a niti će moći prihvatiti montažni [*prefabricated*] društveni poredak bez propitkivanja istoga.“ (Bronner i Hicks, 1983: 237) Film, glazba, književnost i slikarstvo u tom su smislu bili vrhunac ondašnje njemačke

produkcije, ali promjena je bila na horizontu. Do početka 30-ih prošlog stoljeća njemački su filmovi bili subjektivna iskustva strave, sadizma i potlačenosti s kriminalom, tiranijom, mučenjem i smrću kao glavnim temama; ljudi koji su nastanjivali te filmske svjetove bili su službenici, studenti i učitelji između ostalih, a neljudski se svijet predstavljao neprijateljskim i zlokobnim. (cit. prema Klinge, 1983: 137) Što se, dakle, moglo dogoditi da su njemački redatelji morali odbaciti svoje izazovne ideje i misli?

1. veljače 1933. – Njemačka pronalazi novog kancelara u Adolfu Hitleru, a filmovi brže-bolje postaju nacističkom ratnom propagandom.

Djela:

1. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Red. Robert Wiene. DECLA-BIOSCOP AG. 1919. Internet.
2. *Der Student von Prag*. Red. Paul Wegener i Stellan Rye. DEUTSCHE BIOSCOP GMBH. 1913. Internet.
3. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Red. Friedrich Wilhelm Murnau. JOFA-ATELIER BERLIN-JOHANNISTHAL. PRANA-FILM GMBH. 1922. Internet.

Literatura:

1. Bablet, Denis. 1978. „The Expressionist Stage“. U: *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Ur. Richard, Lionel New Jersey: Chartwell Books, Inc. 187-213.
2. Bronner, Stephen Eric i Hicks, D. Emily. 1983. „Expressionist Painting and the Aesthetic Dimension“. U: *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. Ur. Stephen Eric Bronner i Douglas Kellner. New York: Universe Books. 237-250.
3. Dube, Wolf Dieter. 1978. „Painting and the Graphic Arts“. U: *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Ur. Richard, Lionel New Jersey: Chartwell Books, Inc. 23-109.
4. Furness, R. S. 1973. *Expressionism*. London: Methuen & Co Ltd
5. Guiomar, Michael i Thibault, J. 1978. „Music“. U: *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Ur. Richard, Lionel New Jersey: Chartwell Books, Inc. 243-265.
6. H. Eisner, Lotte. 1969. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Prev. Roger Greaves. London: Thames and Hudson
7. Kaes, Anton. 2006. „*The Cabinet of Dr. Caligari: Expressionism and Cinema*“. U: *Masterpieces of Modernist Cinema*. Ur. Ted Perry. Bloomington: Indiana University Press. 41-59.
8. Klinge, Peter i Sandra. 1983. *Evolution of Film Styles*. Lanham, MD: University Press of America.
9. Kromm, Jane. 2010. „Inventing the Mise-en-scene: German Expressionism and the Silent Film Set“. U: *A History of Visual Culture: Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Ur. Jane Kromm i Susan Benforado Bakewell. Oxford, New York: Berg. 309-319.
10. Lea, Henry A. 1983. „Musical Expressionism in Vienna“. U: *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. Ur. Stephen Eric Bronner i Douglas Kellner. New York: Universe Books. 315-332.
11. Mitry, Jean. 1978. „Cinema“. U: *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Ur. Richard, Lionel New Jersey: Chartwell Books, Inc. 213-243.
12. Richard, Lionel. 1978. „The Expressionist Movement“. U: *The Concise Encyclopedia of Expressionism*. Ur. Richard, Lionel New Jersey: Chartwell Books, Inc. 7-23.
13. T. Gray, Richard. 2005. „Metaphysical Mimesis: Nietzsche's *Geburt der Tragödie* and the Aesthetics of Literary Expressionism“. U: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ur. Neil H. Donahue. New York: Camden House. 39-69.
14. Tellote, J. P. 2006. „German Expressionism“. U: *Traditions in World Cinema*. Ur. Badley, Linda; Barton Palmer, R. i Jay Schneider, Steven. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 15-29.
15. Willett, John. 1970. *Expressionism*. London: Weidenfeld and Nicolson.