

Dragan Stojmenović

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Srbija

UDC 791.2(44)

doi:10.5937/ZbAkUm1705032S

Filmski impresionizam: Scenoplastična polivizija

Apstrakt: Predmet analize sadržan je u sagledavanju filmskog modela francuske avangarde i njegovog tretmana dinamizma u kadru. Komparacija estetsko-teorijskog obrasca avangardnih francuskih teoretičara i autora, bavi se pitanjima razvoja izražajnosti pokreta u kadru, kroz tehnike oneobičavanja i deautomatizacije audio-vizuelnog materijala. Svaki kinematografski koncept stilskog tretiranja modela pokreta, iako je, na neki način zavisio od ostalih svetskih strujanja, imao je svoj specifični obrazac. Sagledavanjem tretmana fenomena pokreta, koncipiranog razvojem francuske teorije i prakse, razmatraju se hipotetička pitanja stilskog razvoja francuske avangardne kinematografije, kao i uticaja eksperimentalnog pristupa pokreta u kadru francuske avangarde na razvoj filmske umetnosti.

Ključne reči: vizuelna simfonija, fotogenija, polivizija, filmski impresionizam, „Napoleon“ (1927)

Autori francuske avangarde¹ su filmski izraz oblikovali kompozicijom vizuelne dinamike kadra. Ričoto Kanudo (Ricciotto Canudo) film definiše kao „polet duha, emocija pokreta i vidljivi izraz beskonačnosti“ (prema Tokin, 1953:95). Kanudo je pisao da film mora razvijati svoju specifičnu sposobnost kojom „predstavlja“ ono što je nematerijalno, stvarajući ideje i emocije pokreta, suprotstavljajući se literarnom opisivanju činjenica, stvarajući mogućnost sinematičkom fenomenu kadra da oblikuje „totalnu umetnost“. Kanudo primećuje da široka publika, naviknuta na fizičko zbivanje i spektakularne promene na bioskopskom platnu, baca u „drugi plan“ unutarnju (sadržinsku) dinamiku. Unutarnja dinamika se razlikuje od spoljašnje (mehaničke) dinamike, koja je dominantna u komercijalnom filmu, po tome što zahteva određeni intelektualni napor gledaoca, kao kod čitanja klasične literature i slušanja klasičnemuzike. Kanudo u svom manifestu *Teorija sedme umetnosti*, 1911. godine, definiše filmsku umetnost kao zasebnu klasičnu

¹ Filmski obrazac, teorijski obrađivan od strane francuskih avangardnih autora i kritičara filmske umetnosti, predstavlja „predstražu“, kako glasi doslovan prevod francuske sintagme avantgarde (predstraža, prethodnica).

umetnost koja može da dosegne pojam totalne umetnosti, koristeći elemente iz svih umetnosti u jedinstvenu kompoziciju svetlosti. Kanudo zapisuje:

„Osnovavši brak između Umetnosti i Nauke, sjedinjujemo ih da bismo uhvatili i zabeležili ritmove svetlosti. To je Film.“ (Canudo, 2001)

Dvadesetih godina prošlog veka, formira se grupa najznačajnijih francuskih avangardnih reditelja i filmskih teoretičara.² Pod parolom: „Neka francuski film bude film!“, Abel Gans (Abel Gance) okuplja ove umetnike koji će u kratkotrajnom „zlatnom dobu“ francuskog filma, poznatom pod nazivom „doba prve avangarde“, stavljati u fokus svojih istraživanja kompoziciju vizuelne dinamike. Vizuelna dinamika postiže se pokretom u kadru, u sadejstvu s montažnom tehnikom, čime se definiše ritam filma, koji je zavisio od varijabilnosti same dramske akcije. Fernard Leže, pod uticajem kubizma, režira nenarativan film *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924), s direktorom fotografije Manom Rejom (Man Ray). (Sl. 1)



Slika 1. *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*), Fernand Léger, 1924 <http://carmenthysssenmalaga.org/en/actividad/104>

Film predstavlja vizuelnu simfoniju pokreta gestova, mimike i objekata. Transpozicije i višestruke ekspozicije, jukstaponirani montažni rezovi, krupni planovi i pokreti figura u kadru, oblikuju harmoniju vizuelne dinamike.

Početkom emitovanja „zvučnog“ filma, muzika postaje nezaobilazni element filma. Muziku kao auditivni pokret u sadejstvu s pokretom u kadru, teorijski je definisao italijanski autor futurističkog filma Anton Bragalja (A. Bragaglia) terminom sinopsija. Francuski avangardni autori pokušavali su doslovno da komponuju pokret u kadru, sjedinjavajući ritam vizuelne dinamike s muzičkim figurama. Rene Kler, u filmu *Pod krovovima Pariza* (*Sous les toits de Paris*, Rene Clair, 1929), nudio je filmski obrazac koji, kao „novi medij“, može da se oslobodi statičnog govora. Kao rani „zvučni“ film, *Pod krovovima Pariza* predstavlja primer sadejstva zvuka s generalnim vizuelnim pokretom u kadru.

² Tu spadaju: Fernan Leže (Fernand Léger), Rene Kler (René Clair), Luj Delik (Louis Delluc), Marsel Erbije (Marcel L'Herbier), Lion Poarier (Léon Poirier), Žan Epsten (Jean Epstein), Žermen Dilak (Germaine Dulac) i Abel Gans (Abel Gance).

Lider u borbi za umetničko uzdizanje francuskog filma, Luj Delik, zapisuje: „Film je slika o pokretu“ (prema Tokin, 1953: 85). Delik, „otac francuske filmske kritike“ (Canudo, 2001), kako ga naziva pionir francuske kinematografije Hipolit Jaset (Victorin-Hippolyte Jasset), preuzima termin iz slikarstva – impresionizam, koji određuje pravac likovne umetnosti u kome je akcenat dat na vizuelnosti, čulnosti i trenutnosti. Filmski impresionizam zastupa teoriju o oslobađanju filma od pozorišnih konvencija i ukočenosti. Čulni utisak predstavlja dominantu filmske izražajnosti. Utisci su prolazni trenutni doživljaji. Termin fotogeničnost analitično obrazlaže Delik u svojoj knjizi *Photogénie* (1920), koji definiše kao svojstvo lica i stvari da pokretnom fotografijom iskažu skrivenu unutarnju bit – svoju suštinu.

Formalista Boris Ejhenbaum proširuje Delikov pojam fotogeničnosti kao strukturalnog činioca transčulnog kvaliteta lica, objekata ili scenografije koji obrazuje vizuelnu dinamiku. Ejhenbaum smatra da fotogeničnost nije kvalitet koji objekti imaju sami po sebi, već je to način na koji su oni predstavljeni filmskim sredstvima. Ovde se ima na umu i Bragaljin *fotodinamizam*, koji predstavlja prvi teorijski model estetike filmske ekspresije u geneologiji „transčulne dinamike pokreta“. Geneologiju modela kojim se objašnjava čulnost koju pokret prenosi u estetički model filmskog izraza pratimo od Bragaljinog fotodinamizma, do Ejhenbaumove interpretacije Delikovog pojma fotogenije.

POLIVIZIJA

Abel Gans bio je od onih antologijskih autora koji su svoj avangardni pristup uspeli da komercijalizuju, utičući umnogome na ukupan razvoj konvencionalnog narativnog filma. Gans je vrlo plodan autor i njegova filmografija broji više desetina dugometražnih ostvarenja fikcije, koja su bila vrlo popularna, kako u Evropi, tako i u SAD. Već 1917, u produkciji „Le film d’Art“, čiji je bio umetnički direktor, režira film *Zona smrti* (*La zone de la Mort*), koji Žermen Dilak opisuje kao važan datum u istoriji filma, ističući Gansov smisao za dočaravanje velikih pokreta na platnu, poredeći ih s američkim autorima poput Grifita (D.W. Griffith).

Gansova *Deseta simfonija* (*La Dixieme symphonie*, 1918) primer je njegovog istraživanja veze između muzike i filmske umetnosti. Gans dobija ideju da kadrove komponuje po principu muzičkog ritma, dajući im vrednost note u partituri. Luj Delik, inspirisan tim filmom, pisao je o Gansu kao o čoveku sa „sopstvenom vizijom“ stvarnosti sveta, videvši ono što drugi ne vide u životu. „Sopstvena vizija stvarnosti“ ima zajedničkih tačaka s ekscentričnim i formalističkim ultimativnim pristupom umetnosti, sadržanom u pojmu *začudnosti* (činiti neobičnim), koji se formira kao osećaj oneobičavanja, konstruišući novu stvarnost. Suština evropske avangardne umetnosti, shvatana je kao stalno obnavljanje percepcije stvarnosti koju svakodnevni život teži da

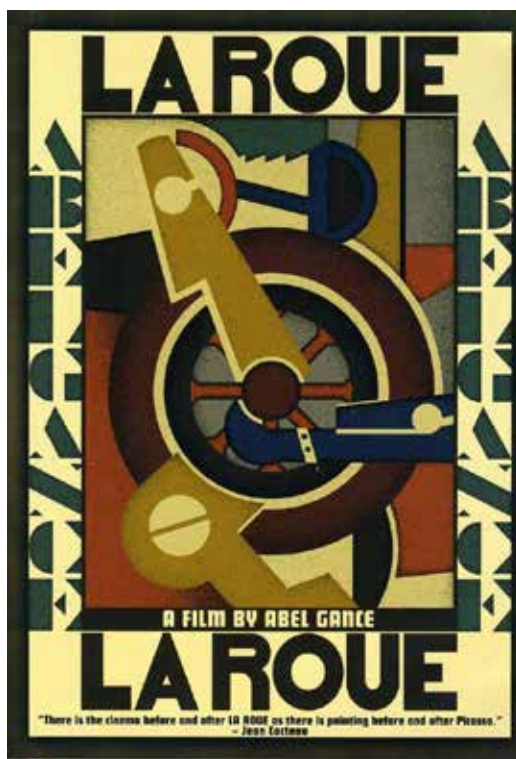
automatizuje, učini je površnom, te stoga neosetnom. Takvu „stvarnost“ Gans uspeva da oneobiči svojim jedinstvenim estetskim modelom pokreta u kadru.

Novu prekretnicu u razvoju filmske umetnosti ostvaruje u delu *Točak (Le Roue, 1922)*. U filmu Gans koristi novi metod montaže, inspirisan stilom Grifita, koga je upoznao prilikom svog boravka u SAD. On pre početka snimanja zapisuje:

„Pokušaću da ostvarim istinski dramatičan jezik ekrana i da otkrijem patetiku koja istinski postoji u stvarima i ljudima.“ (prema Petrić, 19???: 83)

Gans je prihvatio spektakularnost filma, koja posebnim tretiranjem može da bude deo umetničke ekspresije. Njegov cilj je bio uzdizanje običnih stvari i zbivanja do poetskih estetskih simbola, konvencionalnim zapletom melodramske naracije.

Žan Kokto (Jean Cocteau) deli film na period pre i posle *Točka* (Sl. 2), dok Žan Epsten smatra da je u filmu *Točak* rođen kinematografski simbol. Epsten je isticao da je taj period umetnosti filma najznačajnije vreme za opšti razvitak kinematografije, zato što je najbogatiji po teorijskim i tehničkim otkrićima, koje će diktirati i razvitak zvučnog filma u XX veku.



Slika 2. Plakat za film *Točak (Le Roue, Abel Gance, 1922)* koji (u donjem delu plakata) sadrži potpisanu rečenicu Žaka Koktoa: „Kinematografija se deli na pre i posle filma *Točak* kao i slikarstvo pre i posle Pikasa“ <http://www.unifrance.org/film/11398/la-roue>

Kanudo ističe „dvojtvo“ filma *Točak*, s jedne strane, prikazujući spektakularnost filmskog trika i romansijersko-sentimentalno vođenje radnje, dok se, s druge strane, otkriva kao „ritmička svita“, prikazujući čoveka, vladara čeličnog voza, kao simbol ubrzanog tehnološkog napretka društva novim mašinama koje služe čoveku. Žermen Dilak zapisuje:

„Pogledajte pesmu šina i točkova... Železničke šine pretvoriće se u muziku, točak će biti lep kao grčki hram.“ (prema Petrić, 19??: 225)

Za Žermen Dilak, film *Točak* je početak impresionizma u filmskoj umetnosti. Ona ističe da je psihologija lika postala zavisna od kadence vizuelnog ritma. Komponovanje kadrova šina, lokomotive, točkova, uređaja za kontrolu, manometra, itd. predstavlja modernu „brutalnu dramu“, komponovanu od „grubih pokreta“ i od oblikovanih linija, koje se „deformišu i razvijaju logičku krivulju filma“ (Petrić, 19??: 83).

Gans u filmu *Točak* obrađuje poliekspresiju filmskih sredstava antologijskim scenama, koje predstavljaju inovativna rešenja pokreta u kadru. U sekvenci, poznatoj po nazivu „Slepi Sizif“³, Gans koristi opisni kadar koji pretvara u analitički – subjektivni kadar. Gansova angažovanost subjektivnog (analitičnog) kadra proširuje granice vizuelnosti kadra. Eksperimentisanjem s objektivom kamere, Gans konstruiše nov aktivan pogled, pružajući gledaocu još pristrasniji odnos prema posmatranom filmskom prizoru. U filmu *Točak* estetska vrednost se postiže vizuelnim ritmom jukstaponiranih kadrova i njihovim promenljivim pojedinačnim trajanjima.

Točak je zato predstavljao prekretnicu u istoriji filma, primenjujući još hrabrije Grifitova otkrića vizuelne dinamike i metričke montaže, gde se osećaj ubrzavanja ritma postiže sve kraćim i kraćim kadrovima. Takva tehnika nazvana je „ubrzana“ ili „impresionistička“ montaža. U *Točku* vrhunac vizuelne dinamike i osećaj ubrzavanja ritma pratimo u sekvenci rekonstrukcije survavanja zahuktalog voza u provaliju, kao i u sceni u kojoj se protagonista drži za granu na ivici ponora. Dok se bori za život, viseći nad ponorom, u glavi mu, sve brže, prolazi *flashback* „misaonih slika“ iz života. Brzina smenjivanja kadrova izražena je brzinom vizualizacije njegovih *snapshots* slika, koje mu se munjevito smenjuju u glavi, u egzistencijalnom grču, viseći na ivici ponora.

Promenljivost ritma i dužine kadrova dali su vizuelnu dinamiku, otkrivajući ritmičke mogućnosti filma, pa su od tog trenutka teorijska istraživanja ekspanzivno počela da obrađuju oblik „čistog izraza“ filmske umetnosti. Beri Salt (Bary Salt) deljenjem ukupnog broja kadrova nekog filma s njegovom dužinom, izraženom u

3 U kadru vidimo železničara Sizifa koji posle nesrećnog slučaja, kada mu mlaz pare pomuti vid, posmatra predmete oko sebe. Opipavajući lulu i približavajući je očima (opisni kadar), Sizif više ne vidi predmete jasno, jer mu se vid pomutio. Da bi prikazao unutrašnje stanje lika, reditelj u sledećem kadru prikazuje, u krupnom planu, lulu u „izmaglici“, onako kako je vidi Sizif.

sekundama, dobija prosečno trajanje kadrova. Takva istraživanja filma vode u pravcu kvantitativnog određenja brzine radnje izražene u broju kadrova.⁴

Abel Gans je, svakim novim filmom, prelazio nove granice filmske ekspresije. Premijera Gansovog *Napoleon-a* (*Napoléon*, 1927), bila je prva filmska projekcija u grandioznoj pariskoj Operi. Film je uz punu orkestarsku pratnju prikazan na trodelnom platnu, širokom 30m i trajao je nešto manje od šest sati. Gans je u *Napoleon-u* upotrebio svoju posebnu snimateljsku tehniku, patentiranu 1926, pod nazivom *sistem polivizije*. Tehnička inovacija se sastojala iz istovremenog snimanja pomoću tri kamere, koje snimaju tri različite tačke posmatranja istog lika, predmeta ili zbivanja. Trostruki ekran pružao je mogućnost komponovanja različitih kadrova koji se oblikuju u vizuelnu celinu. Glavna radnja obično je prikazivana u središnjem ekranu, dok su druga dva bila za simultano dopunjavanje, vizualizujući isti prizor iz različitih uglova. Tim tehničkim postupkom, koji umnožava pokret u trostrukom kadru, Gans uspeva da ostvari objektivnu (fizičku) vizuelizaciju poliekspresije kinematografskog mizanscena (koreokadra). Trostruka, promenljiva tačka posmatranja stavljena je u jedinstven okvir, obrazujući multipliciranu vizuelnu celinu. Posle snimanja filma *Točak*, Gans navodi da je, u traganju za stilom koji će ispuniti njegovu vizuju „superfilma“,⁵ shvatio mogućnost odvajanja emocionalnog od narativnog elementa, koji gledalac percipira, posmatrajući pokrete na bioskopskom platnu. Iz tog shvatanja Gans je oblikovao ideju o trostrukom ekranu, koji je „način simultanog portretiranja“ tri orkestrirana elementa: fizičkog, mentalnog i emocionalnog. Filmski pristup objedinjavao je želju da gledalac postane glumac, sa time da se uvlači u svako odvijanje akcije, pri tom ga vezujući za celokupni tok zbivanja.

Kinematografski mizanscen (koreokadar) u *Napoleon-u*, pored triptiha polivizije, strukturiran je dinamičnim pokretima kamere, koja je u aktivnom sadejstvu s razvojem scenske radnje i kinogestusa protagonista. Nezasadovoljan filmovima istorijskog žanra, Gans teži ka neposrednosti i dinamizmu. Gansov cilj bio je da oslobodi statičnost kamere i da je ubaci u akciju dinamike koreokadra, što prisiljava gledaoca da od pasivne publike postane aktivni učesnik filmske emocije. Dok su tehničari u nemačkim studijima pokretali kameru na točkovima, Gans eksperimentiše sa kamerom bez fiksnog oslonca, postavljajući je na veliko klatno da bi postigao efekat vrtoglavice ili stavljajući kameru na sedlo galopirajućeg konja, dobijajući snimke koje montira u brzim insertima u tri po Korzici. Gans izjavljuje:

„Da biste impresionirali publiku, morate uneti istu impresiju u svoj rad s kamerom – poeziju, ushićenje...“ (Gans, 1983: 3)

4 Kvantitativnom analizom Beri Salt (Bary Salt) pokazuje da američka produkcija ima najviše kadrova po jednom filmu, a broj kadrova postepeno opada gledano od Zapada prema Istoku, da bi najkraće prosečno trajanje kadrova ostvarila produkcija Hong Konga.

5 Abel Gans, *Moj Napoleon*, prevedeno iz originalnog programa *Théâtre de L'Opera*, Paris, 1927.

Pokretom unutar kadra, Gans stvara dodatni činilac u generalnoj stilskoj kompoziciji kadra. Nekonvencionalnim pokretom kamere Gans se koristi u delu o Napoleonovom detinjstvu, prikazujući scenu grudvanja dece u dvorištu koledža. Efekat leta grudve dobijen je pokretom kamere koji prelazi u subjektivni kadar. Scena je snimljena tako što su kamere fizički bacane kroz prostor lokacije, simulirajući slobodan let grudve snega, time prikazujući tok pokreta objekta, bačenog prema „protivniku“. Polivizija u sceni grudvanja prikazivala je ekran koji se deli na devet sublimiranih okvira orkestriranog koreokadra.

Scena u Skupštini Komonvelta Francuske oblikovana je paralelnom montažom dva toka scenske akcije, koji se odigravaju u istom trenutku. Dok na tribinu revolucionarne skupštine stupa razgnevljeni Mara i izvlači pištolj, paralelno pratimo Napoleonov jedrenjak na okeanu u vrtoglavom nevremenu (Sl. 3).



Slika 3. *Still*,⁶ *Napoléon*, Abel Gance, 1927, ulogu Napoleona odigrao je glumac, scenarista, filmski reditelj i novelist - Albert Dieudonné, <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-780-view-1920-1930-profile-1927-bnapoleon-b.html>

Dok se talasi dižu i survavaju na uzburkanom okeanu, Bonaparta se, scenoplastično obasjan munjama, bori s olujom koja razdire brodska jedra, a istovremeno, druga munja osvetljava giljotinu spremnu za revolucionare. Scenoplastičnost kinematografskog mizanscena (koreokadra) izražena je i u sceni u kojoj Napoleon stoji na visokoj latici iznad mora na Sv. Jeleni, ovenčan odsjajem sunčevih zraka.

U glumačkom izrazu kinogestusa likova, Gans je težio savremenoj jednostavnosti gesturalno-mimikrijskog izraza u kontrapunktu konstantne fizičke

⁶ Napomena: termin *Still* (en.) upotrebljava se za označavanje *reprezentativno* izdvojenog statičnog kadra iz filma (en. *freeze frame*).

aktivnosti aktera. Telesna ekspresija kulminira u masovnim scenama revolucionarnih borbi. Galska kabaretska igranica i glavni glumac Albert Damia (Albert Dieudonné, Damia) koji tumači lik Napoleona, predvodi francusku vojsku u bitku, simbolišući Marseljezu i Delakroovu (Eugène Delacroix) sliku „Sloboda vodi narod“ (Sl. 4).

Gansova polivizija, stilski određena scenoplastičnim koreokadrom, vodila je gledaoce modelom pokreta, gde linija prostora i vremena čini komponovane sekvence prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Scene sećanja u kontrapunktu uvode se na bočnim ekranima, detalji promenljivo (nekad u obrnutoj vizuri) sa bočnih strana platna prelaze u centralni fokus, dinamično prevladavajući opisno pripovedanje, odvajajući emocionalni elemenat od narativnog, uvodeći gledaoce u vizuelnu simfoniju pokreta.



Slika 4. *Still*: Polivizija, konstruisana iz šest uglova, sjedinjenih u orkestriranu vizuelnu celinu; mizankvadrat preuzet iz trejlera rekonstruisanog *Napoleon-a* (*Napoléon*, Abel Gance, 1927), prikazanog na *Silent Film Festival-u* 2012, San Francisko (SAD)

Tok vizuelnog pokreta prolazi iz središta kadra na bokove ili obrnuto, oblikujući različite motive koje povezujemo ili preplicemo u igri harmonije ili kontrapunkta u konstrukciji filmskog ritma, koji je za publiku bio neodoljiv. Gans zapisuje da je, posle premijere, dejstvo na publiku bilo „neviđeno, neverovatno. Publika je bila na nogama na kraju, pljeskala“ (prema Bronlou, 1983: 2). Film je posle pariske premijere imao snažno dejstvo i na stručnu javnost. Svi kritičari, s velikim zanosom, bili su pod utiskom umetničkog spektakla, koji je ispunjen iskrenim lirizmom, ritmom i plastikom dostojnom epske apoteoze. U tekstu koji se smatra Gansonovom umetničkom poetikom, autor zapisuje:

„Postoje dve vrste muzike: muzika zvukova i muzika svetlosti, što je – film.“
(Gans, 1983: 2)

Gans „muziku svetlosti“ stavlja na višu „lestvicu treperenja“ u odnosu na muziku zvukova. Vizuelni dinamizam, u sadejstvu sa sinopsijom, stvara vibraciju koja utiče na gledaočev doživljaj autentičnosti i osećajnosti filmskog prizora. Gans konstatuje da film, kao muzika svetlosti, pravi veliko umetničko delo „stvoreno za oči“ (Gans, 1983: 2). U eseju o vladavini slike, Gans navodi da film čoveka obogaćuje „novim čuvstvom“. Gledalac postaje osetljiv na versifikaciju (poeziju) svetlosti, kao što je osetljiv na prozodijsko metričko naglašavanje akcenta i dužine stiha. Pozivajući se na doktrinu Talmuda, kojom čovek može da „vidi glasom“, Gans zaključuje da je čovek sada u stanju da „sluša očima“ (prema Petrić, 1977: 86).

Gansov patentiran sistem polivizije predstavljao je prekretnicu, koja je trebalo da formira nove tehničke i estetičke standarde filmskog spektakla. Da je Gansov *Napoleon* bio prikazan nekoliko godina ranije (što je bilo u planu, da Gans nije probio projektovani budžet, time odlažući premijeru filma), uneo bi revoluciju u produkciji i distribuciji filmova širom sveta. Posle samo šest meseci od premijere *Napoleon-a*, u Njujorku je prikazan prvi „zvučni“ film *Džez pevač* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) i nova revolucija „zvučnog“ filma ostavila je u senci Gansovu inovaciju polivizije. Američka produkcija „Metro-Goldwyn-Mayer“ otkupila je prava na prikazivanje i premontirala film na 78 minuta i prikazivala ga na jednom platnu (Sl. 3), time potpuno potirući Gansov inovativni model polivizije. Gans je svojim inovacijama predvideo savremene sisteme za projekciju, kao što su sinemaskop ili sinerama, decenijama pre Holivuda, koji je tek posle pedesetih lansirao nove tehnike projekcije na gigantskom bioskopskom platnu – panaviziji, koji svojim velikim formatom i konkavnošću stvara iluziju treće dimenzije. Gans s razočaranjem konstatuje da ga „normalan film“ više nije zanimao, kada je otkrio mogućnosti polivizije. Bio je uveren da će njegov metod postati novi filmski jezik. „Ljudi veoma sporo uče“, zapisuje Gans (prema Bronlou, 1983: 3).

Gansovo istraživanje pokreta kao filmske emocije, oblikovane prikazom „vibracije“, promenljivog „toka“ i „umnoženosti“ pokreta u kadru, transparentan je futurističkim Bragaljinim istraživanjima modela pokreta, kao i ekscentrično-formalističkom Ajzenštajnovom obrascu. „Treperenje pokreta (vibracija)“ i njegova fotogenija, kao dominantni element ekspresije Gansove filmske estetike, određuju univerzalni model shvatanja filma kao umetnosti pokreta. Ideja pacifizma, koja je dominantna u *Napoleon-u*, predstavlja još jedan estetski činilac, koji Gansa stavlja u istu ravan sa Bragaljinom idejom filmske estetike nasilja. Masovne scene i prikaz borbenih akcija u *Napoleon-u* imaju mirnodopski cilj. Gans, kao i Bragalja, ne veliča nasilje na bioskopskom platnu. Prikazuje ga kontrastno, u estetizovanom kodu, koji svrsishodno postaje simbol mira. Gans zapisuje:

„U *Napoleon-u* sam želeo da gledaocu prikažem večni i povratni sukob između velikog revolucionara, koji je hteo dići Revoluciju u miru i onog koji je otišao u rat da bi uspostavio mir.“ (Gans, 1983: 4)

Originalne sekvence triptiha *Napoleon*-a Gans je sam uništio u nastupu beznadežnosti, kada je shvatio da njegov revolucionarni patent neće zaživeti i biti usvojen na globalnom planu. Zahvaljujući angažovanju i autoritetu reditelja Frensis Forda Kopole (Francis Ford Coppola) i engleskog oskarovca i teoretičara filma Kevina Bronlou-a (Kevin Brownlow), koji je godinama istraživao i sakupljao negative *Napoleon*-a, film je 1981. doživeo novu premijeru u Njujorku i Los Angelesu. Muziku za obnovljenu verziju *Napoleon*-a komponovao je Kopolin otac, Karmin Kopola (Karmine Coppola). Rekonstrukcija je obuhvatila i sekvence u tehnici polivizije (oko 40 min.) koje su originalno projektovane sa tri pojektora, na trostrukom platnu. Klasičnu umetničku vrednost *Napoleon*-a dokazuje i najnovije prikazivanje spunom orkestarskom pratnjom, marta 2012. godine, na festivalu nemog filma u San Francisku (*San Francisco Silent Film Festival*).

Kevin Bronlou, u intervjuu povodom najnovije premijere, ističe:

„*Napoleon* je najinovativniji film ikad snimljen, inovativniji i od *Građanina Kejna* (1941), jer je, praktično, svaki kadar prikazivao scene koje do tada nikada nisu bile viđene.“

Napoleon, kao ultimativni primer dometa francuske avangarde, predstavlja pionirski film s pacifističkim prikazivanjem scena nasilja i ratne borbe, koje autor ne prikazuje u glamuroznom i teatarsko-patetičnom maniru, nego ih oblikuje oneobičenom scenoplastičnom polivizijom.

Zaključak

Filmski impresionizam zastupa teoriju o oslobađanju filma od pozorišnih konvencija i ukočenosti, oblikujući ritmičku čulnost. Pod vođstvom Gansa kadrovi počinju da se komponuju po principu muzičkog ritma, dajući im izražajnu vrednost note u partituri. Revolucionarni sistem polivizije, podiže estetsko-perceptivni model kadra do neslućenih granica. Tim tehničkim postupkom, koji umnožava pokret u multipliciranom kadru, Gans uspeva da ostvari objektivnu (fizičku) vizuelizaciju poliekspresivnosti kadra, modelujući ga iz tri orkestrirana ugla: fizičkog, mentalnog (cerebralnog) i emocionalnog. Gansova polivizija, strukturirana scenoplastičnim koreokadrom, vodila je gledaoce kroz lavirint ekspresije, gde linija prostora i vremena dinamično prevladava opisno pripovedanje naracije, odvajajući emocionalni elemenat od narativnog, uvodeći gledaoce u vizuelnu simfoniju pokreta. Takođe, koreokadar u *Napoleon*-u, pored triptiha polivizije, strukturiran je egzibicionim pokretima kamere, koja je u aktivnom sadejstvu srazvojem scenske radnje i gestusa protagonista. Dakle, Gansov cilj bio je da oslobodi statičnost kamere i da je ubaci u akciju, prisiljavajući gledaoce da od pasivne publike, postanu aktivni učesnici kinematografske emocije. Francuska avangarda orkestrirala je kinematografsku ekspresiju u istinsku vizuelnu simfoniju.

LITERATURA:

1. Bronlou, Kevin. 1983. *Gansov i moj Napoleon*, SINEAST бр. 57/58, Sarajevo.
2. Canudo, Riccioto. 2001. „Teorija sedam umetnosti”, u: *Leksikon filmskih teoretičara*, Stojanović Dušani Daković Nevena (ur.), CD, FDU, Beograd.
3. Cary, John. 1974. *Napoleon: Spectacular! The story of Epic Films*, London, New York, Sydney, Toronto.
4. Dimitrijević, Andija. 2000. *Udobnost razgaženih cipela: mali leksikon filmskih stereotipa*, Beograd.
5. Gans, Abel. 1983. *Moj Napoleon*, SINEAST бр. 57/58, Sarajevo.
6. Petrić, Vladimir. 19??. *Francuski film*, skripte K 3110, biblioteka Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd.
7. Salt, Bary. 1985. *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword; New Edition, London.
8. Stojanović, Dušani Daković, Nevena. 2001. *Leksikon filmskih teoretičara*, CD, FDU, Beograd.
9. Stojanović, Srđan. 1997. *Ton, kamera, akcija!*, Leksikon, Prometej-Yu Film danas, Novi Sad.
10. Tokin, Boško, Lukić Vladeta. 1953. *Filmski leksikon*, Bratsvo-Jedinstvo, Novi Sad.

Korišćena literatura sa interneta:

1927's „Napoleon” Set for Grand Premiere/ <http://www.youtube.com/watch?v=cMlnRP3qOYE&feature=related>>14.02.2017

Clair, René <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Clair,+René>>14.02.2017

Impressionist cinema: Scenoplastica of Polyvision

Abstract: The subject matter of the analysis comprises the systematisation of the French avant-garde film model and its treatment of the frame dynamics. The avant-garde French theorists' and the author's comparison of the aesthetical-theoretical model addresses the issue of the development of expressing movement in the frame, by the techniques of estrangement and de-automatization of audio-visual material. Each cinematographic concept of the stylistic treatment of the movement model, although, in a way dependent on other current viewpoints in the world, has had its own specific form. Considering the treatment of the phenomenon of movement, conceived in the development of French theory and practice, it is the hypothetical questions of stylistic development of the French avant-garde cinematography that are analysed. Furthermore, the influence of the French avant-garde's experimental approach to movement in the frame on the development of French art is discussed.

Keywords: visual symphony, photogenia, polyvision, impressionist cinema, *Napoleon* (1927)