

Cuprins

NOTĂ INTRODUCȚIVĂ	9
PRELIMINARII	13
Premisele creării „imaginilor în mișcare”	15
Apariția cinematografului	20
I. PRIMELE FILME	29
<i>Le voyage dans la Lune</i> (Georges Méliès, 1902)	29
<i>The Great Train Robbery</i> (Edwin S. Porter, 1903)	33
<i>La vie et la passion de Jésus Christ</i> (Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, 1903)	36
II. EXPANSIUNEA INTERNAȚIONALĂ	41
<i>Rescued by Rover</i> (Cecil M. Hepworth, Lewin Fitzhamon, 1905)	41
<i>L'assassinat du Duc de Guise</i> (Charles Le Bargy, André Calmettes, 1908)	45
<i>El hotel eléctrico</i> (Segundo de Chomón, 1908)	49
<i>Afgrunden</i> (Urban Gad, 1910)	52
III. CINEMATOGRAFIILE NAȚIONALE	56
<i>Max, professeur de tango</i> (Max Linder, 1912)	56
<i>Gli ultimi giorni di Pompeii</i> (Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, 1913)	59
<i>Cabiria</i> (Giovanni Pastrone, 1914)	63
<i>Fantômas</i> (Louis Feuillade, 1913-1914)	66

IV. HOLLYWOOD-ul CLASIC	70
<i>The Birth of a Nation</i> (D.W. Griffith, 1915)	70
<i>Intolerance</i> (D.W. Griffith, 1916)	73
V. IMPRESIONISMUL FRANCEZ	77
<i>El Dorado</i> (Marcel L'Herbier, 1921)	77
<i>La femme de nulle part</i> (Louis Delluc, 1922)	80
<i>La souriante Madame Beudet</i> (Germaine Dulac, 1923)	83
<i>Napoleon</i> (Abel Gance, 1927)	87
VI. FILMUL-SPECTACOL GERMAN	90
<i>Madame Dubarry</i> (Ernst Lubitsch, 1919)	90
VII. EXPRESIONISMUL GERMAN	94
<i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i> (Robert Wiene, 1920)	94
<i>Von Morgens bis Mitternacht</i> (Karl Heinz Martin, 1920) ..	97
<i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> (Carl Boese, Paul Wegener, 1920)	101
<i>Der müde Tod</i> (Fritz Lang, 1921)	104
<i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i> (F.W. Murnau, 1922)	108
VIII. KAMMERSPIEL	112
<i>Hintertreppe</i> (Leopold Jessner, Paul Leni, 1921)	112
<i>Scherben</i> (Lupu Pick, 1921)	115
<i>Der letzte Mann</i> (F. W. Murnau, 1924)	119
IX. NOUA OBIECTIVITATE	123
<i>Die freudlose Gasse</i> (Georg Wilhelm Pabst, 1925)	123
<i>Menschen am Sonntag</i> (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930)	127

X. ȘCOALA DE MONTAJ SOVIETICĂ	131
<i>Neobiicainiie priklucenia Mistera Vesta v strane</i>	
<i>bolșevicov</i> (Lev Kuleșov, 1924)	131
<i>Bronenoset Potiomkin</i> (Serghei Eisenstein, 1925)	134
<i>Mati</i> (Vsevolod Pudovkin, 1926)	137
<i>Noviî Vavilon</i> (Grigori Kozîntsev, Leonid Trauberg, 1929)	140
<i>Chelovek s kino-apparatom</i> (Dziga Vertov, 1929)	143
<i>Zvenigora</i> (Aleksander Dovjenko, 1928)	146
<i>Arsenal</i> (Aleksander Dovjenko, 1929)	149
<i>Zemlia</i> (Aleksander Dovjenko, 1930)	151
XI. ERA MUTĂ TÂRZIE HOLLYWOOD-iană	155
<i>The Big Parade</i> (King Vidor, 1925)	155
<i>Wings</i> (William A. Wellman, 1927)	158
<i>City Lights</i> (Charles Chaplin, 1931)	161
XII. STILUL „INTERNAȚIONAL”	165
<i>Häxan</i> (Benjamin Christensen, 1922)	165
<i>La passion de Jeanne d’Arc</i> (Carl Theodor Dreyer, 1928) ...	168
XIII. FILMUL EXPERIMENTAL	172
<i>Symphonie diagonale</i> (Viking Eggeling, 1924)	172
<i>Entr’acte</i> (René Clair, 1924)	175
<i>Un chien andalou</i> (Luis Buñuel, 1929)	178
XIV. FILMUL MUT JAPONEZ	182
<i>Umarete wa mita keredo</i> (Yasujiro Ozu, 1932)	182
<i>Taki No Shiraito</i> (Kenji Mizoguchi, 1933)	185
OBSERVAȚII FINALE	189
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ	195

I. PRIMELE FILME

Le voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902)

Începând cu 1897, frații Lumière înlesnesc răspândirea vertiginoasă a cinematografului permițând vânzarea aparatelor lor Cinematographe. Urmând succesul inițial al acestora, și alte companii producătoare de film au apărut în Franța. Printre ele se afla și o mică firmă înființată de un om care va deveni, poate, cel mai important cineast al perioadei cinematografului timpuriu: Georges Méliès. Activând ca magician în propriul său teatru, Méliès este cucerit de invenția fraților Lumière din 1895 și decide să adauge filme propriului său program. Întrucât Lumière nu vindea încă aparate, Méliès, la începutul lui 1896, obține un proiector de la inventatorul englez Robert W. Paul și studiindu-l reușește să-și construiască propria sa cameră. În mai 1896, Méliès a început să producă primele sale filme, însă cel mai important succes al său, *Le voyage dans la lune*, va veni la aproape șapte ani de la prima proiecție publică a fraților Lumière, la care Méliès participase.

Întâiul film important din istoria cinematografilei, în primul rând datorită lungimii sale de 13 minute, *Le voyage dans la Lune* se situează încă la răscrucea dintre filmele alcătuite dintr-un singur cadru și cele care utilizează montajul. Sau, în termenii lui Tom Gunning și André Gaudreault, am putea spune că filmul lui Méliès face trecerea dintre o *estetică a atracției*, care impresiona prin semnificativ (actul proiecției în sine), și o *estetică a narațiunii*, importantă prin semnificativ (povestea care se proiecta). *Călătoria pe Lună* este alcătuit din mai multe cadre, însă acestea nu sunt

alipite prin intermediul montajului propriu-zis, iar conținutul fiecăruia dintre cadre este mai degrabă autonom în raport cu predecesorul sau succesorul său. Această independență a cadrelor este oarecum mai puțin vizibilă din cauza modalității în care Méliès decide să le înlănțuie, imaginile „dizolvându-se” unele în altele, similar procedului de editare care mai târziu va primi numele de *enchaîné*. Motivul pentru care realizatorul de film francez a creat o astfel de legătură este însă unul practic. În epocă filmele alcătuite din mai multe cadre, datorită autonomiei de conținut a acestora, puteau fi proiectate sau vândute separat, cadru cu cadru. Întrucât părți din filmele sale erau copiate ilegal pe scară largă, mai ales în Statele Unite, Méliès a ales acest tip de alăturare a cadrelor pentru a evita „împrumutul” vreunuia dintre ele. (În ciuda acestei precauții, *Le voyage dans la Lune* a fost copiat ilegal de Siegmund Lubin și produs sub un alt nume, *A Trip to Mars*). Referitor la numărul cadrelor folosite, deși cu ochiul liber se pot distinge doar 17 „tablouri”, „Complete Catalogue of Genuine and Original *Star Films*”, catalogul întocmit de Méliès cu privire la filmele produse de propria sa companie, Star Films, indică un număr de 30 de scene toate filmate cu camera fixă, din poziție statică, și legate între ele printr-un procedeu descoperit de Méliès și denumit ulterior „stop-camera”. În 1898, filmând o trăsură în Place de la Bastille, o defecțiune temporară a camerei a impus întreruperea pentru câțva timp a filmărilor. La vizionare, Méliès a fost surprins să observe că la un moment dat în film trăsură se transformă brusc într-un dric. Acesta a fost doar unul dintre procedeele inventate de magicianul francez. Filmele lui Méliès veneau cu o nouă optică despre cinema prin comparație cu cele ale fraților Lumière. În timp ce producțiile acestora din urmă, filmate în aer liber, înregistrau în stil documentar aspecte ale realității, cele ale primului, produse în studio, erau filme de ficțiune. În acest sens,

multitudinea tehnicilor cinematografice descoperite de Méliès sunt rezultatul căutării de către acesta a diverselor mijloace vizuale de a spune o poveste. În ciuda stilului său teatral (spațiul filmic la Méliès fiind unul asemănător scenei de teatru, dominând planul general), accentul pus pe scenariu, înlănțuirea cadrelor, costume, machiaj, decoruri și jocul actorilor constituie elemente fundamentale ale cinematografului modern. Povestea comică din *Le voyage dans la Lune* ar avea, după părerea istoricilor de film, mai multe surse: romanele lui Jules Verne, *De la Pământ la Lună* și *În jurul Lunii*, și cel al lui H.G. Wells *Primii oameni în Lună*. Profesorul Barbenfouillis (jucat chiar de George Méliès) propune, în cadrul unei întâlniri la Clubul Astronomilor, o călătorie pe Lună. Cu doar un singur oponent, propunerea profesorului este votată de majoritate. Sunt aduse costumele necesare călătoriei și președintele Barbenfouillis selectează cinci colegi pentru a-l însoți: Nostradamus, Alcofribas, Omega, Micromegas și Parafaragamus. Cei șase vizitează apoi atelierul unde nava, în forma unui glonte uriaș, este pregătită pentru călătoria în spațiu. În cadrul acestei scene Micromegas este împins accidental într-un vas cu acid nitric. Un muncitor îi invită pe astronomi să urce pe acoperișul atelierului de unde pot vedea o splendidă priveliște. În zare se văd mai multe coșuri din care iese un fum gros. În secvențele următoare, echipajul intră în cabină, tunul este pregătit și încărcat cu racheta-glont. Un ofițer dă semnalul și vehiculul este proiectat către Lună. Urmează binecunoscuta secvență în care în cadru vedem doar Luna care pe măsură ce crește în magnitudine capătă chip uman pentru ca în final, brusc, racheta să se înfigă în ochiul drept al Lunii. Efectul acestei imagini este obținut de Méliès printr-o combinație între mișcarea de apropiere a chipului actorului față de cameră, dubla expunere și supraimpresiune. Racheta sosește pe Lună iar astronomii sunt încântați de peisaj. În fundal, Pământul iluminat

traversează pe verticală cadrul. În apropiere o explozie îi sperie pe vizitatori. Obosiți după drumul lung, cei șase călători se întind și adorm. În vis le apare Carul Mare cu chipuri de femeie ieșind din interiorul fiecăreia dintre cele șapte stele, apoi zeița Phoebe așezată pe semilună, precum și Saturn cu inelul său. O furtună de zăpadă îi trezește pe astronomi, care se adăpostesc într-o grotă plină cu ciuperci uriașe. Aici sunt descoperiți și atacați de seleniți (locuitorii de pe Lună). Aceștia se dovedesc a fi însă ușor de ucis, prin lovituri puternice care îi fac să dispară într-un fum dens. Totuși depășiți numeric, pământenii sunt capturați și aduși înaintea regelui seleniților. Barbenfouillis scapă din strânsoare și îl aruncă puternic pe rege, acesta explodând. Prizonierii profită de confuzie și evadează, alergând către racheta ancorată pe marginea Lunii. Pentru a se lansa spre Pământ, Barbenfouillis se agață de o frânghie legată de vârful rachetei și o trage în spațiu. Următoarele patru cadre „schitează” drumul vehiculului înapoi pe Pământ, căzând în mare, apoi pe fundul acesteia și, în final, revenind la suprafață, iar cei șase astronomi ajungând la bordul unei ambarcațiuni care-i transportă la țarm. Întoarcerea echipajului este sărbătorită cu fast pe străzile orașului. Primarul rostește un discurs și-i decorează pe eroi. Ultimul cadru cu statuia caricaturală a profesorului Barbenfouillis încheie această satiră a lui Méliès care ridiculizează pretențiile nerealiste, la acea vreme, ale oamenilor de știință de a călători pe Lună.

BIBLIOGRAFIE

- Caranfil, Tudor (2009), *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei. 1. De la „Stropitorul stropit” la „Rapacitate” (1895-1924)*, Iași, Polirom, pp. 49-80
- Fournier Lanzoni, Rémi (2008), *French Cinema. From Its Beginnings To the Present*, Continuum, New York, London, pp. 32-35

- Solomon, Matthew (editor) (2011), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. George Méliès's Trip To the Moon*, Suny Press, New York
- Thompson, Kristin; Bordwell, David (2003), *Film History. An Introduction*, 2nd edition, McGraw-Hill, New York, pp. 24-25

***The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903)**

Înnoiri majore la nivelul narativității cinematografice va aduce filmul datorat unui fost cameraman al Studiourilor lui Edison, Edwin S. Porter. *The Great Train Robbery*, western-ul său lansat pe 1 decembrie 1903, adică acum peste 110 ani, a marcat un moment de referință în istoria cinematografeii universale.

La începutul secolului al XX-lea, cea mai importantă companie americană producătoare de filme era Edison Manufacturing. Doar American Mutoscope and Biograph rezistase repetatelor procese prin care inventatorul fonografului încercase să împiedice producerea filmelor în afara zonei sale de influență. Vitagraph, Lubin Manufacturing sau Selig Polyscope, spre exemplu, îi plăteau taxe importante lui Edison pentru a face filme. Spre deosebire de Europa, unde Méliès și Pathé Frères, dar și producătorii englezi, dăduseră un impuls serios trecerii de la „cinematograful de atracție” la „cinematograful narativ”, în Statele Unite această tranziție se desfășura cu dificultate, în special din cauza frânelor datorate patentelor lui Edison. Luând ca model producțiile europene, realizatorii de la Biograph și Edison au început să înțeleagă extraordinarul potențial narativ al cinematografului. Iar fostul cameraman al Studiourilor lui Edison, Edwin S. Porter, a exploatat această capacitate din plin în *The Great Train Robbery*. Sursele de inspirație

ale lui Porter sunt identificate de Tom Gunning, în volumul *American Cinema, 1890-1909*, ca provenind din realitatea imediată, precum piesa omonimă a lui Scott Marble din 1896 ori știrile recente legate de jaful asupra unui tren de către renumita bandă Wild Bunch. Nu este eronat astfel dacă filmul lui Porter este considerat ca un *crime film* contemporan. Totodată, subiectul în sine, jefuirea unui tren de către o bandă de tâlhari, impunea un tratament special din punct de vedere cinematografic. Filmul necesita nu doar simpla alăturare a cadrelor care urmau să alcătuiască întregul. Nu mai era vorba de acele cadre autonome, independente unul de celălalt, ci intervenea, de data aceasta, un plan prealabil de filmare care urma firul unei povești. Cadrele depindeau unul de celălalt, succesiunea lor alcătuiind o continuitate narativă și permițând evoluția unei acțiuni. Se naștea în acest context ideea de montaj. Pe de altă parte, este pentru prima dată când se folosesc zece locuri diferite de filmare pentru realizarea unui film. Pe lângă studioul din New York al lui Edison, Porter a filmat, printre altele, în Essex Count Park din New Jersey sau de-a lungul căii ferate Lackawanna. Dar cea mai importantă noutate survine prin tehnica montajului în paralel. De-a lungul celor 12 minute (filmate cu 18 fotograme pe secundă), Porter reușește să îmbine două acțiuni înfățișate succesiv, și nu simultan, care se intersectează în final. Astfel primele 9 cadre constituie prima acțiune (jaful), cadrele 10 și 11, pe cea de-a doua (inițierea contraatacului pentru prinderea tâlharilor), în timp ce cadrele 12 și 13 încheie povestea (capturarea jefuitorilor). Doi dintre bandiți îl imobilizează pe operatorul de telegraf al unei gări în biroul acestuia, în timp ce pe fereastră se vede un tren sosind în stație (cadrul 1), apoi cei patru tâlhari se furișează în trenul staționat pentru a se aproviziona cu apă (cadrul 2). Este atacat vagonul de bagaje, unde poștașul este ucis și un seif este aruncat în aer (cadrul 3), după care mecanicul este forțat să oprească

locomotiva (cadrul 4) și să o decupleze de la restul vagoanelor (cadrul 5). Călătorii sunt coborâți din tren și depozitați de obiectele de valoare. Unul dintre cei jefuiți este împușcat în timp ce încearcă să fugă (cadrul 6). Încărcați cu prada, bandiții fug cu locomotiva (cadrul 7). Se opresc pe marginea unei văi și coboară panta, pentru a-i urmări camera trebuind să se deplaseze ușor și să se încline în același timp (cadrul 8). Tâlharii ajung într-o zonă împădurită, traversează un pârâu, apoi încălecându-și caii, își continuă drumul (cadrul 9). Cadrul al 10-lea revine, schimbând radical punctul de vedere, asupra locației inițiale, unde o fetiță îl descoperă și-l dezleagă pe operatorul din prima secvență. Scena următoare înfățișează o sală de dans în care bărbați și femei execută un cadril, iar un individ dă o lecție de dans în timp ce un cowboy trage focuri de armă la picioarele acestuia (cadrul 11). Brusc, telegrafistul pătrunde în încăpere și anunță jaful. Potera constituită prinde urma bandiților prin pădure, iar în urma schimbului de focuri unul dintre urmăriti este ucis (cadrul 12). Cei trei fugari rămași descalecă și-și împart prada, însă urmăritorii îi descoperă și-i nimicesc (cadrul 13). Ultimul cadru al filmului este binecunoscut pentru impactul său deosebit (figurând și pe posterul filmului): unul dintre bandiți (interpretat de Justus D. Barnes) apare în *medium close-up*, privind către camera de luat vederi (spectator), către care își descarcă în final și arma. Istoricul de film Charles Musser, în *The Emergence of Cinema*, precizează că în catalogul filmelor lui Edison acest cadru este etichetat prin termenul „realism”, specificându-se că locul său poate fi, fie la sfârșitul filmului, fie la începutul acestuia, în funcție de dorința celui care-l proiectează. Este singurul cadru autonom al peliculei, rămânând în afara desfășurării acțiunii și, prin aceasta, fiind susceptibil de a semnifica separat. Musser indică și cele două semnificații rezultate din posibilele sale poziționări: la început ar avea un rol introductiv, de