



## Cuprins

<i>Cîteva precizări preliminare</i> .....	7
Ultimul dintre oameni ( <i>Der letzte Mann</i> ) .....	11
Cincochiul ( <i>Kinoglaz</i> ) .....	37
Sherlock Junior .....	61
Crucișătorul Potiomkin ( <i>Bronenoseț Potiomkin</i> ) .....	89
Răposatul Mathias Pascal ( <i>Feu Mathias Pascal</i> ) .....	145
Parada cea mare ( <i>The Big Parade</i> ) .....	175
Metropolis .....	203
Circul ( <i>The Circus</i> ) .....	239
Octombrie ( <i>Oktiabr</i> ) .....	271
Napoleon .....	321
Sfîrșitul Sankt Petersburgului ( <i>Koneț Sankt-Peterburga</i> ) .....	365
Aurora ( <i>Sunrise</i> ) .....	391
Al șaptelea cer ( <i>Seventh Heaven</i> ) .....	425
Maiorul Mura .....	445
Don Juan .....	481
<i>Postfață</i> .....	517
<i>Ilustrații</i> .....	521
<i>Note bibliografice</i> .....	541
<i>Mulțumiri</i> .....	555
<i>Index de filme</i> .....	557
<i>Index de nume</i> .....	563



Léon Gaumont aprecia însă stilul numai în măsura în care-i aducea avantaje în numerar. Pentru a colabora cu un cineast imprevizibil ca L'Herbier, avea nevoie de nervi mult mai tari decât cei de care dispunea. În 1923, după ce-i întrerupsese autorului lui *Eldorado* finanțarea unui *Don Juan și Faust*, îi rezilie contractul. Cât despre L'Herbier, acesta trecea printr-un moment dificil. Împreună cu câțiva prieteni credincioși, întemeiasse societatea „Cinégraphique”. Dar se simțea ostenit. Începuse o versiune a *Învierii* lui Tolstoi, când căzu la pat doborât de febră tifoidă. După o lungă convalescență, în 1924 se apucă de altceva, de *Inumana*, un ciudat amestec de melodramă și – am spune noi azi – „science-fiction”. O avea ca vedetă pe Georgette Leblanc, prima soție a dramaturgului belgian Maurice Maeterlinck, femeie de o remarcabilă inteligență, literată nu lipsită de har, dar lamentabilă ca actriță. Aducea însă în afacere nu numai o vanitate fără margini, ci și trei sute de mii de franci în numerar. Ceea ce n-a împiedicat un răsunător eșec comercial, deși criticile au rămas, în virtutea inerției, ditirambice.

Și tînăra societate „Cinégraphique” depune, învinsă, bilanțul. De fapt, *Inumana* nu era singura cauză a falimentului firmei lui L'Herbier. Responsabile mai erau și alte eșecuri cu filme ale unor cinești din aceeași familie „impresionistă”, pe care societatea îi sprijinise: Delluc, Catelain și chiar un debutant – de fapt, un dublu debut: Claude Autant-Lara (regizor) și Antonin Artaud (interpret), în filmul *Fapt divers* (1923): filme mai mult decât onorabile, personalități care au rămas ca puncte de referință în istoria cinematografeiei franceze, dar care n-au reușit în acel moment să întrunească sufragiile publicului. Or, succesul de casă era mai important atunci decât judecata posterității.



Falit, L'Herbier a recurs, cum făcea de obicei în asemenea ipostaze, la o producție „alimentară”, o melodramă oarecare făcută pentru „Pathé”. A fost un triumf!... Cu banii agonisiți, se putea arunca într-o nouă aventură.

### *„Albatrosul” întâlnește „Turnul Eiffel”*

După numai câteva luni de la eșec, „Cinégraphique” reînviase cu nădejdiile și ambițiile sale. Dar cum, după plata datoriilor *Inumanei*, firma nu putea încă susține de una singură povara unei producții, ea propuse o alianță de interese firmei „Albatros”. Proprietarul acesteia, producătorul rus Kamenka, trecea drept o figură cu un orizont de cultură ceva mai larg decât stâlpii industriei cinematografice franceze. Nu degeaba își alesese el drept simbol celebrul albatros cehovian care înnobila și cortina Teatrului MHAT al lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenکو. După câteva contacte, căzură de acord să i se adreseze lui Luigi Pirandello pentru drepturile de adaptare a unui roman de tinerețe, scris cu douăzeci de ani înainte, *Răposatul Mathias Pascal*. Reputat om de spectacol, scriitorul cunoștea, la rîndu-i, valoarea lui L'Herbier, așa încît și-a manifestat, fără rezerve, încrederea în proiect.

Mai rămînea de hotărît distribuția. Cum Kamenka deținea monopolul asupra vestitului june-prim Ivan Mosjukin, rolul titular putea fi socotit ca distribuit încă de la semnarea contractului. L'Herbier avea și el un protejat, ce-i drept mai puțin celebru. Era un obscur actor elvețian care interpretase câteva roluri episodice pe scenă și pe ecran – Michel Simon. La insistențele regizorului, Kamenka a acceptat să-i încredințeze tînărului interpret rolul secund al filmului, cel al lui



Mino, prietenul și confidentul lui Mathias. În rest, din echipă mai făceau parte actori ruși și francezi, între care Marcelle Pradot, Pierre Batcheff, Jean Hervé și alții, astfel că pe genericul noului film aveau să fie înfrățite emblemele celor două case producătoare asociate: turnul Eiffel al lui „Cinégraphique” renăscut din cenușă și albatrosul cu aripile desfășurate al lui Kamenka.

Romanul lui Pirandello îi furniza lui L’Herbier o materie nouă, multiplă, mai profundă decât partiturile melodramatice la care lucrase pînă atunci. Ideea sa conducătoare definea, în același timp, și sursa esențială a tragismului pirandellian: imposibilitatea omului de a evada din sine însuși. L’Herbier o transpune fidel, împreună cu un alt motiv pirandellian, cel al discrepanței dintre aparența și realitatea lucrurilor și situațiilor. Vedem, de pildă, în prologul filmului, o văduvă inconsolabilă sprijinită cu milostenie de un bonom corpulent. Vom realiza curînd că, în realitate, generosul prieten al familiei îndoliate, notarul Maldagna, e un girant perfid care nu dorește altceva decât s-o ruineze pe sărmana văduvă asaltată de creditori, să-i smulgă conacul pe mai nimic. Cele două femei, văduva și cumnata ei, mătușa Scholastique, sînt biete jucării în mîna versatului notar. Există, totuși, și un bărbat în casă, tînărul Mathias Pascal, dar acesta trăiește claustrat în cabinetul său de lucru, pe ușa căruia străjuie inscripția: „Sînt ocupat. Nu deranjați!”. Tante Scholastique nu îndrăznește decât să strecoare o privire curioasă prin gaura cheii pe unde se disting doar vrafuri de cărți și, printre ele, rotocoale de fum alburiu, care se înalță spre tavan ca din craterul unui vulcan abia trezit din latență. „Lucrează! Să-l lăsăm” – îi spune, intimidată, văduvei bătrîna domnișoară.

Lucrează, într-adevăr – se va convinge și spectatorul după ce cineastul îl introduce în misteriosul laborator de creație al lui Mathias. Printre vrafurile de volume prăfuite, Mosjukin deschide, preocupat, un manuscris pe coperta căruia deslușim temerarul titlu: „Istoria libertății” de Mathias Pascal. El răsfoiește, cufundat în gânduri, tratatul său despre libertate, în timp ce în odaia învecinată i se pune la cale aservirea. Cît de inconștienți pot să fie filosofii! Pe fereastră, în adîncimea cadrului, un car cu boi scîrțîitor aduce în imagine tema vieții reale. „Ce cauți pe-aici?” – îl întreabă Mathias, nemulțumit, pe căruțaș. „Păi, doborîm fagii din parc, fiindcă așa a poruncit domnul Maldagna...” Pascal se ridică alarmat. Cine îndrăznește să atenteze la maiestuoșii copaci a căror umbră i-a ocrotit copilăria?

În camera de alături, văduva încă mai ezită să semneze actul perfid pe care i-l întinde notarul. Mathias tocmai își părăsește biroul, cu pași decisi. Dar cînd tînărul și-a făcut intrarea în salon, văduva tocmai a semnat. Cu o mișcare fulgerătoare, pișicherul a și înșăfat actul pe care l-a vîrît în buzunarele-i adînci. Mathias îl fixează scrutător, după care, bănuitor, parcurge ciorna uitată pe masă. Revolta abia schițată se destramă însă sub avalanșa de explicații a mamei: „Altfel, gîndește-te... sechestrul..., dezonoarea...”.

Mathias contemplă neputincios distrugerea parcului și se întoarce învins, către refugiul său, îndărătul șubredului meterez de cărți.

„Așa sfîrșeau mereu accesele de revoltă ale lui Mathias...” – adaugă povestitorul, prin intermediul unui text inserat.

Privind culoarele adînci prin care se strecoară Mathias spre camera sa de lucru, ți-e greu să crezi că aceste interioare ce lasă impresia vastității au putut fi montate în minusculul studio de la Montreuil, la care Méliès, ruinat, fusese cîndva



silit să renunțe. Cu simțul său ascuțit al valorilor umane, L'Herbier își asigurase colaborarea a trei tineri scenografi care aveau să facă, toți, o carieră strălucită. Primul era brazilianul Alberto Cavalcanti, unul dintre creatorii de mai târziu ai școlii documentarului englez; al doilea, un rus, Lazare Meerson, care, adoptat de cinematografia franceză, avea să contribuie nu numai la înnoirea concepției despre scenografia de film, dar și la formarea unei adevărate școli a pictorilor arhitecți; al treilea, un danez, Erik Aaes, care avea să devină colaboratorul lui Carl Dreyer, între altele la *Dies Irae* (1943). Ceea ce istoriograful consideră astăzi tripla consacrare nu era, în cazul lui L'Herbier, decît fericită intuiție, atunci cînd, în 1925, le încredința celor trei tineri realizarea decorurilor filmului său. Cavalcanti avea să-și amintească, peste decenii, cu recunoștință acest moment de răscruce al începuturilor sale.

Cînd, spre marea mea satisfacție, mi s-a încredințat realizarea unei serii de decoruri pentru *Răposatul Mathias Pascal* [...], a fost o întîlnire fericită. Decorul era inspirat după vechiul principiu italian al falsei perspective, atît de frecvent folosit astăzi în studiouri. Lucrînd la pregătirea fundalului diferitelor scene din film, mi-am dat seama că unele părți cereau o linie dominantă. Orice cadru din film are, ca o pictură sau un desen, o linie fundamentală de compoziție. Cînd decorul e gata, e ușor să analizezi și să coordonezi compoziția [...] Dacă acestui principiu, al unei linii dominante în fiecare scenă, i se adaugă alegerea îngrijită a tonului corect pe care aceasta îl cere, se va înțelege cum am realizat, deși lucrînd în alb și negru, o varietate impresionantă de efecte...<sup>13</sup>

Într-o perioadă în care cinematograful încă mai folosea, în loc de decor, pînza pictată, mobilînd interioarele în stilul



greoi caracteristic apartamentelor parveniților, decoratorii lui L'Herbier propuneau publicului linia cubistă și *staff*-ul. Cavalcanti își amintește că procedeul scenografilor lui *Mathias Pascal* de a colora decorurile, deși ele aveau să fie, evident, filmate în alb și negru, a provocat surprindere în cercurile profesioniștilor. Cum singurele culori, în filmele epocii, erau dublul antinomic alb-negru, părea firesc ca acestea să fie și culorile decorului, căruia i se putea adăuga cel mult un cenușiu intermediar. Decoratorii lui L'Herbier colorau însă elementele interioarelor căutînd, cu ajutorul unor tabele fotografice, obținerea celor mai pregnante și mai armonioase efecte vizuale. În același timp, notează Cavalcanti, coloritul decorului avea o influență favorabilă și asupra interpreților, pe care acțiunea neîntreruptă în același mediu cenușiu îi deprima și obosea, în timp ce o ambianță cromatică realistă le devenea stimulatorie.

...Așa cum se întîmplă și cu Mosjukin, scrutînd realitatea printre rafturile de cărți ale bibliotecii afumate. Iată-l, întorcîndu-se, pe gînduri, în cuibul reveriilor sale. Abia trecut de prag, încremenește terifiat: de după o movilă de cărți, acoperită neglijent cu o prelată, se ridică șovăitor o masă informă și întunecată. Momentul de groază nu ține însă mult! Postavul negru alunecă dezvăluind capul bucălat al prietenului lui Mathias, năstrușnicul Mino...

### *Michel față în față cu Ivan*

Întîlnirea aceasta dintre Mosjukin și Michel Simon este întîlnirea dintre două concepții diferite asupra măiestriei actorului, dintre temperamente, școli și formații a căror discrepanță putea fi stăpînită și estompată numai de calmul