



Cuprins

<i>Notă la ediția a doua</i>	9
<i>Mulțumiri</i>	11
<i>Argument</i>	13
Stropitorul stropit (<i>L'arroseur arrosé</i>)	19
Voiajul în lună (<i>Le voyage dans la Lune</i>)	49
Marele jaf al trenului (<i>The Great Train Robbery</i>)	81
Microbii veseli (<i>Les joyeux microbes</i>)	103
Independența României	121
Nașterea unei națiuni (<i>The Birth of a Nation</i>)	285
Judex și Noua misiune a lui Judex (<i>Judex și La nouvelle mission de Judex</i>)	323
Intoleranță (<i>Intolerance</i>)	359
Viață de câine (<i>A Dog's Life</i>)	389
Comoara lui Arne (<i>Herr Arnes pengar</i>)	421
Muguri zdrobiți (<i>Broken Blossoms</i>)	439
Semnul lui Zorro (<i>The Mark of Zorro</i>)	459
Nanuk eschimosul (<i>Nanook of the North</i>)	477
Cei trei muschetari (<i>The Three Must-Get-Theres – L'étroit mousquetaire</i>)	507



Opinia publică sau Pariziana

(A Woman of Paris) 529

Neobișnutele aventuri ale lui Mister West

în țara bolșevicilor (*Neobiiciainiie priklucenia*

Mistera Vesta v strane bolșevikov) 557

Rapacitate (*Greed*) 575

Postfață..... 607

Ilustrații..... 609

Note bibliografice 627

Index de filme 643

Index de nume 649



Avea într-adevăr 17 ani cînd, în 1916, fusese angajat ca scenograf de către unul dintre regizorii cei mai proeminenți ai cinematografeii ruse a epocii, Evgheni Bauer. În cel de-al treilea an al său, războiul măcina necruțător tinerele energii ale țării, și pe „piața muncii” se mai găseau disponibili doar băiețandri încă nemobilizați, ca el. Era îndrăgostit de viteză, de motocicletă, de problemele dinamicii umane în general și, firește, de artă. S-a dovedit curînd a fi o bună achiziție pentru studio. Decorurile sale demonstau simț pictural și fantezie și, ceea ce era mai util, o adîncă pasiune pentru ceea ce se putea realiza în condiții atît de precare pe platoul lui Hajonkov. Poate tocmai de aceea, cînd junele-prim al filmului fu chemat sub arme, Bauer i-a propus noului venit să-i ia locul.

Am văzut cîteva scene din pelicula-i de debut, intitulată romanțios *Spre fericire*. Era o poveste sentimentală care se consuma în grădini somptuoase, cît despre fostul scenograf promovat june-prim, un pic prea june și prea fragil, el seamănă cu René Clair la debutul său în *Parisette* de Feuillade. Mai e în film și o frumoasă fată care plutește vaporos, rotindu-și poalele rochiei lungi și albe. Kuleșov mărturisea nostalgic :

Nu mi se cerea mare lucru! Eram amorezat pînă peste cap de partenera mea și nu trebuia decît să nu-mi ascund sentimentele. Dar privindu-mă astăzi pe ecran, totul mi se pare îngrozitor: oare sînt eu?...

Senzația de înstrăinare pe care i-o sugera propria-i imagine era un simptom că junele-prim din *Spre fericire* nu pentru actorie era croit. Dar cum se îndrăgostise pasional nu numai



de o siluetă vapoasă, ci și de întreaga lume a studioului, avea să fie regizor. Și aceasta, la 18 ani! Într-un fel, tot datorită lui Bauer, care moare subit, lăsându-i locul. Filmul trebuia terminat, vremurile erau nesigure, producătorul Hajonkov n-are altă alternativă, deși-l măsoară neîncrezător din priviri pe colaboratorul apropiat al defunctului.

Proiectul inginerului Garin

și geografia montajului

Așadar, iată-l pe Kuleșov debutând în 1917, chiar în ajunul „celor zece zile care au zguduit lumea”, cu un film oarecare: *Proiectul inginerului Garin*. Această peliculă îi pune totuși probleme de limbaj cinematografic, față de care profesioniștii epocii manifestaseră, în general, indiferență rutinieră. Într-o secvență, de pildă, eroul principal mergea însoțit de fiica sa, undeva în afara orașului, pentru a examina șirul pilonilor rețelei electrice. În studio, filmarea unei asemenea secvențe i-ar fi cerut scenografului confecționarea unor piloni de carton convenționali. Să-i transporti pe interpreți în afara orașului, în fața rețelei reale, ar fi fost, din punctul de vedere al lui Hajonkov, o risipă de timp nejustificată. Cum nu dorea să se expună dojenilor patronului, tânărul cineast a recurs la ceea ce i se părea un expedient. Și-a filmat întâi interpreții, cu privirea îndreptată în sus. În același timp, un asistent al operatorului a fost expedit să ia câteva planuri ale rețelei de înaltă tensiune; apoi le-a montat, alternându-le cu cele prinse în studio. La proiecție, interpreții înșiși au fost uimiți cât de convingătoare era impresia că se aflau, cu adevărat, în fața pilonilor.



Un altul ar fi trecut pragmatic pe lângă o asemenea descoperire. Nu și Kuleșov, care meditează insistent asupra posibilităților *montajului*. „Am fost primul care a pronunțat acest cuvânt în Rusia...”¹, avea să declare ulterior, nu fără justificată mândrie. Din faptul că interpreții păreau că merg sub linia de înaltă tensiune, deși nu trecuseră niciodată prin fața ei, regizorul a tras o importantă concluzie teoretică: *montajul poate zămisli o geografie inexistentă în realitate*. În studii publicate în *Monitorul cinematografeii*, încearcă să-și împărtășească descoperirea, dar nu-l ia nimeni în seamă. Ce experiență poate să posede acest tinerel care are la activul său un singur film, și acesta realizat datorită unui accident? Un „futurist” gălăgios ca atîția alți imberbi ai boemei artistice care, abia ieșiți la lumină, au convingerea că au și descoperit piatra filosofală a succesului!

Octombrie 1917 răstoarnă apoi, cu violență, structurile întregii societăți. Studiourile cinematografice rămîn pustii. Ermolaev, Hajonkov, marii producători, proprietarii „kino-fabricilor” fug spre apus, urmați de celebrități ale ecranului. Un Moșjukin, frumoasa Vera Holodnaia (care-i va inspira, în anii noștri, lui Nikita Mihalkov filmul *Sclava iubirii*) caută refugiu în însorita Crimee, împreună cu regizori reputați ca Volkov, Turjanski sau Nadejdin, pentru ca, luînd ulterior calea exilului, să se stabilească în Occident. În confruntarea cu realitatea aspră, necruțătoare a evenimentelor istorice, lumea convențională a vechiului cinematograf pare, în mod inevitabil, condamnată. O generație întreagă de profesioniști ai ecranului a fost înlăturată și o alta este, prin forța lucrurilor, chemată sub arme la o vîrstă la care, în condiții normale, n-ar fi părăsit încă pupitrele școlii. Kuleșov, care abia dacă a împlinit 18 ani, pare un „bătrîn” al cinematografeii



în raport cu mulțimea noilor veniți, fiindcă are experiența muncii în studio. În 1918 este numit șef al biroului sovietic de actualități cinematografice!

La parte la războiul civil în această calitate, cutreieră fronturile, avându-l ca însoțitor pe operatorul Eduard Tissé, viitorul colaborator al lui Eisenstein.

Într-o zi, am plecat cu un autocamion. În calitatea mea de regizor, mă postasem la mitralieră. Tissé se ocupa de camera Debie, foarte greoaie și incomodă. Ajunși la aproximativ 300 de metri de pozițiile artileriei albe, aceștia au început să tragă în noi. Tissé a reușit să filmeze treizeci de explozii de obuz care ne erau destinate. În timpul lucrului, dădea întotdeauna dovadă de un curaj prodigios. Și, gândiți-vă, toate aceste explozii fuseseră filmate la manivelă, nu cu un aparat acționat mecanic. În momentul în care, în cele din urmă, abandonarăm camionul, o ultimă salvă îl și pulveriză...²

Asemenea temerare expediții nu erau însă prea frecvente, fiind împiedicate nu atât de artileria albă, cât de penuria de peliculă. Și totuși, în pofida lipsei de posibilități, în cultura tinerei republici se lucrează intens. Asemenea arhitecților tânjind după construcții efective, ce înscriu pe calc magnifice proiecte utopice în care cercetătorii recunosc abia astăzi amprenta unei mișcări spirituale, Kuleșov, cineastul care nu poate filma, se refugiază în munca de cercetare. Articolele publicate între 1918-1920 încearcă să răspundă unor întrebări pe care nimeni nu mai avusese curajul să le ridice: Ce este arta? Care este locul cinematografului în rîndul celorlalte arte? Care este specificul structurilor sale?

Arta modernă, consideră Lev Kuleșov, se află în impas. În formele în care subzistă, ea este condamnată fie să



dispară, fie să ia forme noi. Pornind de la această axiomă, atât de larg împărtășită în epocă, Kuleșov continuă cu o concluzie proprie:

Întreaga energie, toate mijloacele, întreaga cunoaștere a legilor timpului și spațiului aplicabile în artă trebuie îndreptate spre calea cea mai legată de viața contemporană: această cale e cinematograful!³

Înainte de aceasta însă, cinematografia trebuie și ea eliberată de inerțiile trecutului. Eliberată, înainte de toate, de influența teatrului! Prin structura sa artistică, cinematograful nu mai poate avea nimic în comun cu scena! „Ceea ce este plus pe ecran devine minus în teatru – și invers... Actori, regizori, scenografi, înscrieți pe steagul vostru cu majuscule că în cinematograful ideea este cinematografică!”⁴ Artă cinematografică nu este cîrpăceală psihologizantă, nu este fixarea mecanică pe peliculă a unei intrigi teatrale, ci restituirea firească a timpului și spațiului, este înregistrarea materialului natural și uman și organizarea prin montaj și proiecție a atenției spectatorului. Interesul savanților, entuziasmul și măiestria actorilor trebuie îndreptate spre cinematograful!

Dar cum savanții nu se prea grăbeau, de studiul legilor cinematograful se va ocupa însuși tînărul cineast. Kuleșov descoperă specificul cinematograful în schimbarea ritmică a bucășilor separate de imagine animată, adică în montaj. „În cinematograful – afirmă temerarul teoretician – montajul constituie ceea ce este compoziția culorilor în pictură sau armonia sunetelor în muzică...”, el se supune unor legi determinate, în funcție de care „realizarea filmului nu se



deosebește întru nimic de construcția unei mașini”. Acest mod ingineresc de a concepe cinematograful este – după cum observă judicios N.A. Lebedev – „un reflex al influenței teoriilor constructiviste în epocă”⁵. „Pentru organizarea percepției spectatorului – scrie Kuleșov – principalul nu este ceea ce e filmat într-un plan dat, ci modul în care îl succede un plan pe celălalt, felul în care sînt construite secvențele...”. În mod paradoxal, pentru Kuleșov modelul unui produs de calitate este... filmul american de aventuri! El studiază, nu fără invidie, reacția spectatorilor în sălile supraaglomerate, încercînd să înțeleagă prin ce-și subjugă spectatorii asemenea povești cinematografice infantile. Concluzia sa este că produsele cinematografice hollywoodiene cîștigă prin mișcare și, mai ales, prin eficacitatea montajului, *prin construcție*. Astfel ajunge la principiul narațiunii cinematografice solide, alcătuită dintr-un mare număr de scurte fragmente care acționează fiecare în parte ca o literă, pentru ca secvența să poată fi „citită” dintr-odată.

Filmul fără peliculă

Din nefericire, teoreticianul nu-și poate pune în practică aserțiunile și ipotezele altfel decît prin mărunte experiențe de laborator. Dar, fie și așa, lucrează! I se alătură alți entuziaști ai imaginii însuflețite, treptat „laboratorul” se transformă în atelier, iar atelierul evoluează spre ceea ce va deveni curînd prima școală de cinematograf din lume.

Împreună cu discipolii săi, inventează „filmul fără peliculă”, spectacole în care actorii jucau divizînd reprezentăția într-o manieră cinematografică, fără a avea însă și posibilitatea