



Silviu Șerban

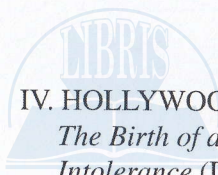
INTRODUCTIVĂ	1
CONTINUT	13
Istoricul creșterii cinematografului în lume	15
Limbajul cinematografic	20
Limbajul în sine	20
Limbajul în raport cu mediul	23
Rolul și poziția lui în societate (Friedrich Zinn)	24
Limbajul în România (1912)	26
TRANȘIȚIA INTERNAȚIONALĂ	30
Franța și Rusia (Cecil M. DeMille)	31
C. La Viața (Lubitsch, 1915)	31
Franța și Italia (Charles Guitel) (Charles La Murg)	33
André Calmettes (1908)	35
"Le nou" și "Le vieux" (Sergio di Cambrini, 1908)	39
"Le vieux" (L'Unité Gall, 1910)	42
EXEMATOGRAFIE INTERNAȚIONALE	54
"Le nou" și "Le vieux" (Max Linder, 1912)	56
"Le nou" și "Le vieux" (Alfred Hitchcock, Marjorie Conroy)	57
"Le nou" și "Le vieux" (1913)	59
"Le nou" și "Le vieux" (1913)	63
"Le nou" și "Le vieux" (1913-1914)	66

paideia



Cuprins

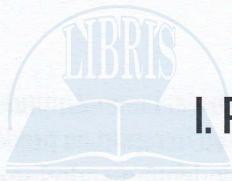
NOTĂ INTRODUCȚIVĂ	9
PRELIMINARII	13
Premisele creării „imaginilor în mișcare”	15
Apariția cinematografului	20
I. PRIMELE FILME	29
<i>Le voyage dans la Lune</i> (Georges Méliès, 1902)	29
<i>The Great Train Robbery</i> (Edwin S. Porter, 1903)	33
<i>La vie et la passion de Jésus Christ</i> (Ferdinand Zecca, 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>Neobûiciainiute prikliucenia 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 Kozîntev, 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

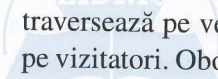
Le voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902)

Începând cu 1897, frații Lumière înlesnesc răspândirea vertiginosă 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 procedei de editare care mai târziu va primi numele de *enchainé*. 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 câțiva timp a filmărilor. La vizionare, Méliès a fost surprins să observe că la un moment dat în film trăsura 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,

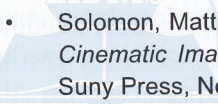
multitudinea tehnicilor cinematografice descoperite de Méliès sunt rezultatul căutării de către acesta a diverselor mijloace vizuale de a spune o poveste. În ciuda stilului său teatral (spațiul filmic la Méliès fiind unul asemănător scenei de teatru, dominând planul general), accentul pus pe scenariu, 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-glonț. 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 țărm. 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

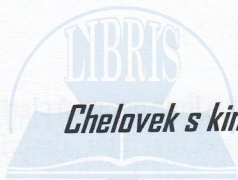
- Caranfil, Tudor (2009), *Istoria cinematografilei în capodopere. Vârstele peliculei. 1. De la „Stropitorul stropit” la „Rapacitate” (1895-1924)*, Iași, Polirom, pp. 49-80
- Fournier Lanzoni, Rémi (2008), *French Cinema. From Its Beginnings To the Present*, Continuum, New York, London, pp. 32-35

- 
- 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



Chelovek s kino-apparatom (Dziga Vertov, 1929)

Inițiator al așa-numitei *kino-oki*, mișcare cinematografică ce-și propunea să dezvăluie viața reală, lipsită de orice intervenție din partea regizorului, prin intermediul camerei de luat vederi, Dziga Vertov propune ca unică modalitate de îndeplinire a acestui obiectiv filmul documentar, îndepărtând orice instrument furnizat de filmul artistic, adică actorii, scenariul ori filmările programate în studiouri. Non-intervenția celui ce filmează în cadrul realității filmate, propusă de Vertov, constituia în mod evident o abordare inedită în cinematografia aflată în perioada „marilor descoperiri” la vremea aceea (anii '20), iar *Chelovek s kino-apparatom* (*Omul cu aparatul de filmat*), un film documentar mut produs în 1929, reprezintă cel mai important film al acestei perspective radicale asupra realizării filmului. Este, așa cum însuși regizorul îl numea, *un experiment în comunicarea cinematografică*, un film destinat să cristalizeze și să diferențieze limbajul cinematografic de alte limbaje artistice, precum cel al teatrului sau al literaturii. Ca urmare, filmarea realității pure este posibilă, după Vertov, fără implicarea actorilor, a scenariului și chiar fără intertitluri. Experimentul venea mai ales după ce regizorul rus fusese criticat cu ocazia unuia dintre filmele sale anterioare, *Șestaia ciasti mira* (*A șasea parte a lumii*), în 1926, pentru inconsistența dintre imagine și text. Acesta a fost și ultimul său film realizat la Sovkino, începând cu anul 1927 Vertov producându-și filmele la studiourile VUFKU din Kiev, unde își propune să aplice principiile *kino-oki*. Astfel, dacă în primul film la VUFKU, *Odinnadțatîi* (*Al unsprezecelea an*), utilizează un număr foarte redus de intertitluri, în *Chelovek s kino-apparatom* decide să comunice doar prin intermediul imaginilor captate de camera de luat vederi.



Filmul este o prezentare *avant-garde*, fără o linie narativă clară, desfășurată pe două niveluri tematice suprapuse; mai întâi „descrierea” vizuală a unei zile din viața unui oraș, apoi descrierea de gradul doi („descrierea descrierii”) a modului de construcție cinematografică prin evidențierea pașilor importanți ce trebuie străbătuți în realizarea unui film. Prin urmare, dincolo de „povestea orașului” se află „povestea filmului”. Alături de Dziga Vertov, în calitate de „coordonator” (termenul de regizor era considerat de Vertov ca inadecvat concepției sale cinematografice), mai sunt implicați soția sa, Elizaveta Svilova, asigurând montajul și fratele său, Mihail Kaufman. Sunt utilizate imagini filmate din diverse orașe, printre care Moscova, Kiev și Odessa, neexistând astfel o continuitate spațială, iar în ceea ce privește continuitatea temporală, în ciuda aparentei cronologii a zilei din viața orașului, mai multe scene se repetă în diferite momente ale filmului și în diverse combinații. Ideatic totuși, se sugerează prin natura imaginilor seria odihnă – activitate – recreere încadrată de construcția însăși a acestei serii prin intermediul omului cu aparatul de filmat. Această dublă semantică este descifrabilă încă din primele scene ale filmului: un cameraman își montează aparatul de filmat deasupra unui alt aparat de filmat gigantic pentru a capta imagini din viața orașului; imediat, în scena următoare, cameramanul (omul cu aparatul de filmat) intră în sala de cinema pregătind proiecția filmului, pe măsură ce publicul pătrunde în interior și se așază pe scaune; în fine, odată ce sala se umple, luminile se sting, orchestra își pregătește instrumentele, becul aparatului de proiecție se aprinde, producând primul zgomot al filmului, după care se aude muzica și începe proiecția filmului.

De-a lungul celor 68 de minute ale filmului trio-ul Vertov–Svilova–Kaufman construiește un adevărat manual de tehnică de filmare și editare cinematografică în spiritul principiilor *kino-oki*.



Sunt combinate suprainpresiunea (utilizată chiar în scena de debut în suprapunerea cameramanului peste camera de filmat uriașă), efecte de mărire sau încetinire a vitezei de derulare a imaginilor, obținute prin filmare la viteze mai mici, respectiv mai mari decât viteza standard la care se proiectează filmul (*fast și slow motion*), stop-cadrul (*freeze frame*), ecranul împărțit (*split screen*), redarea inversă a scenei (*reverse motion*), montajul prin trecerea bruscă de la o scenă la alta (*jump cut*) sau utilizarea diferitelor unghiuri de filmare plonjate și racursi. Accentul pus pe tehnica de construcție este punctat de mai multe ori, prin imagine, în film. Sunt prezentate în mod repetat cadre cu cameramanul filmând cu ajutorul aparatului său de filmat învârtind la manivelă, detalii cu modificări ale obiectivului camerei, scene descriptive referitoare la procedeele de montaj al cadrelor prin tăierea și apoi lipirea părților de peliculă în ordinea dorită, ori la pozițiile cameramanului și ale aparatului de filmat în vederea filmării folosindu-se unghiuri plonjate sau contraplonjate.

BIBLIOGRAFIE

- Hicks, Jeremy (2007), *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, Londra, New York, I.B. Tauris, pp. 55-70
- Thompson, Kristin; Bordwell, David (2003), *Film History. An Introduction*, 2nd edition, McGraw-Hill, New York, pp. 119-142
- Vertov, Dziga (1984), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press