

ZGJERIMI NDËRKOMBËTAR I KINEMASË 1905-1912

Evropa

Para vitit 1904, kinemaja udhëhiqej në njëfarë forme nga një ekzistencë endacake. Prodhuesit (producentët) shisnin filmat, ndërsa ekspozuesit i shfaqnin ato në skena të estradës, salla muzikore, teatro me qira, dhe në tenda sheshesh. Shpesh i njëjti shirit (filmik) rishitej dhe qarkullonte me vite, duke u dëmtuar edhe më shumë. Sidoqoftë, rreth vitit 1905, industria e filmit u zgjerua dhe filloi të stabilizohej. Teatrot e përhershme ishin të përkushtuara veçanërisht për filmin, dhe prodhuesit u zgjerua për të përmbushur kërkesën në rritje. Italia dhe Danimarka iu bashkuan rangut të vendeve të rëndësishme prodhuese, ndërsa filmbërja në një shkallë më të vogël u paraqit pothuaj gjithandej.

Kur shpërtheu lufta në Evropë, në vitin 1914, industria filmike në Gjermani dhe Skandinavi¹, ishin më tepër rastësi, ndërkohë që filmi britanik ende nuk ia kishte dalë të zhvillohej si industri, pavarësisht se ishte udhëhequr fillimisht nga Shkolla e Brighton-it. Por, industrinë filmike të Italisë dhe Francës, kishin arritur shkallë të lartë zhvillimi gjatë dekadës së parë të shekullit XX, dhe deri në uzurpimin amerikan, këto dy industri udhëhiqnin filmin botëror, edhe në aspektin artistik por edhe në atë komercial.

Mbase asnjë periudhë tjetër e filmit nuk kishte përjetuar aq shumë ndryshime, në tiparet formale dhe stilistike të filmit.

Franca

¹ Përjashtim ishte kompania Nordisk Film Kompagni, e themeluar në vitin 1906, e cila edhe sot ekziston si kompania më e vjetër në botë e filmit, e që ishte e organizuar mirë dhe konkurrenente aktive në tregun botëror, para së gjithash falë popullaritetit ndërkombëtar të udhëheqëses së saj, Aste Nilsen (1882-1972) si dhe njohjeve për filmin e luajtur që kishin regjisorët e talentuar siç ishin Virgo Larsen (gjithashtu edhe themelues i kompanisë), August Blom, Urban Gad dhe Benjamin Kristensen.

Perandoria Pathé Frères

Nga viti 1898 deri në vitin 1904, në filmin francez dominoi Georges Melies, skenat fantastike të të cilit u bënë aq të popullarizuara sa që të gjithë regjisorët ishin të detyruar të imitonin teknikat e tij për të qenë konkurrues. Kjo do të thoshte që trik fotografitë dhe kamera statike ishin karakteristika të filmit francez të kësaj periudhe deri në vitin 1905. Megjithatë, ndikimi komercial i Meliesit filloi të bjerë në pjesën e dytë të dekadës sepse kompania e tij Star Film Company, në esencë një organizatë e vogël artisitke, u fut në luftë konkurruese me kompaninë e pamëshirshme dhe monopoliste Pathé Frères, të cilën në vitin 1896 e themeloi ish prodhuesi i fotografisë Charles Pathé (1863-1957).

Historiani francez i filmit, Georges Sadoul, Charles Pathé-në e ka quajtur “Napoleoni i filmit”, sepse ai për vetëm pak më shumë se një dekadë krijoi një perandori të madhe industriale e cila i mundësoi Francës të dominojë me tregun ndërkombëtar të filmit deri në fillim të luftës. Pathé, të cilin e financonin disa nga korporatat më të mëdha franceze, në vitin 1902 i mori të gjitha patentat e Lumiere-ve dhe u mor me shitjen e kamerës së përmirësuar për projektim të veçantë, e cila shumë shpejt do ta mbizotërojë tregun në të dy anët e Atlantikut (vlerësohet se para vitit 1918, rreth 60% e filmave janë realizuar me kamerën e Pathé-së). Pathé prodhonte edhe material të vetin filmik, ndërsa në vitin 1902 themeloi edhe një departament të prodhimit në Vensent, ku filmat prodhoheshin si në linjë fabrike. Në vitin e ardhshëm filluan të hapnin agjenci shitjeje në shtetet tjera, të cilat së shpejti u rritën në kompani të kompletuara produksioni – Hispano Film (1906), Pathé-Russe, Moskë (1907), Film d’Arte Italiano (1909), Pathé-Britannia, Londër (1907), dhe Pathé-America (1910), ndërsa shumë shpejt në tërë botën kishte përfaqësues të Pathé-së. Në fakt, Kompanisë Pathé i është dhënë edhe epiteti i pioneres së zhvillimit të filmit në Australi, Japoni, Indi dhe Brazil. Pathé gjithashtu zuri edhe vendet më promimente për shfaqjen e filmave në Evropë. Ndërtoi kinemanë e parë luksoze në botë (Omnia-Pathé, 1906), ashtu që në vitin 1908 dominoi plotësisht distribuimin e filmit në Evropë. Prandaj, edhe pse nuk e asgjësoi në tërësi konkurrencën, Pathé, krijoi strukturën e një organizate të vetme, atë që Edisoni nuk arriti ta

bënte - e kjo ishte monopol i vërtetë vertikal² në të gjithë aspektin industrial. Në vitin 1908, Pathé në Amerikë shiste dy herë më shumë filma se të gjitha kompanitë filmike amerikane së bashku, ndërsa në vitin 1909 e njëjta situatë ishte edhe në Britani.

Duke iu falënderuar përfitimeve të Pathé-së, të cilat arrinin herë herë dyfishin e investimeve në filma, kompania arriti të bëhet distributor i Melies gjatë viteve të trazuara, nga 1911-1913, derisa nuk ia kthyen shpinën. Në vitin 1923, Melies ishte i detyruar që filmat e tij t' i shiste me çmimin e celuloidit (një nga arsytet që vetëm rreth 140 nga 500 filmat e tij kanë arritur të ruhen).

Drejtor gjeneral i studiove të mëdha të Pathé-së në Vensan, ishte Ferdinand Zecca (1864-1947), ish këngëtar, instiktet e pagabuara të të cilit se çfarë dëshironte të paguajë publiku për të parë, i sollën përfitime të mëdha financiare punëdhënësit të tij. Sikur edhe Meliese, Zecca ishte i specializuar për rrëfimet filmike dhe ishte shumë i njohur me truqet filmike të atij gjeniu filmik. Por, në shumicën e prodhimeve të tij, Zecca, devijoi nga tradita filmike e Meliese, duke xhiruar të shumtën e rasteve jashtë, duke shvenkuar herë pas here kamerën e tij, me të cilën regjistronte veprimin. Filmat e tij të parë janë melodrama të varfëra, të xhiruara me një rulon shiriti, siç janë: Historia e një krimi ([l'Historie d'un crime](#), 1901), dhe Viktimat e alkoolizmit (Les Victimes d'alcoolisme, 1902) – një version pesë minutësh i novelës "Pijetorja" të Emil Zolës. Por, Zecca bë edhe mjeshtër i zhanreve të tjera, duke përfshirë edhe romansën historike, fantazinë, farsën, spektaklet religjioze dhe të ashtuquajturat aktualitete të rikonstruara (actualité reconstituée), të cilat ishin shumë të popullarizuara.³

Përveç kësaj, duke huazuar lirshëm idetë nga filmat me "ndjekje" të shkollës së Brighton-it, Zecca zhvilloi një version të veçantë të "komedisë me ndjekje" (course comique), në të cilin përdorte montazhën për të ilustruar veprimet

² Monopol vertikal - kur një kompani kontrollon të gjitha aspektet e prodhimit, shpërndarjes, dhe shitjen e produkteve. Një shembull mund të jetë një kompani e karburanteve e cila kontrollon të gjitha aspektet që nga eksplorimi dhe nxjerrja e naftës së papërpunuar deri te shitja e derivateve të saj. Monopoli vertikal nuk konsiderohet si anti-konkurrues sepse lejon që edhe të tjerët të operojnë në treg, derisa monopoli horizontal p.sh. do të zotëronte edhe të gjitha stacionet e derivateve në një hapësirë të caktuar.

³ <http://www.youtube.com/watch?v=6iJVsuP1kro&list=PLue4rhsHxp69ui5-R5s4TSFB15mn-zmQi> (filmi Ali baba dhe 40 hajdutet, 1902)

paralele, jo si Meliese për të krijuar tension te publiku, por për tënxitë të qeshura të pafund. Me filmat “Dhjetë gra për një burrë” (Dix femmes pour un mari), “La course a la perruque”, “La Course aux tonneaux”, të gjithë të realizuar në vitin 1905 në rrugët e Parisit, e që ishin plot vitalitet dhe invencion, arriti të impresionojë, përveç të tjerëve edhe Mak Senetin i cili te këta filma e gjeti modelin për realizimin e tij “Policët e Kistonit”.⁴

Zecca qëndroi me Pathé-në, deri në shpërbërjen e kompanisë, por kurrë nuk arriti të bëhej diçka më shumë se sa përdorues inteligjent i shpikjeve të të tjerëve. Sikur edhe vartësi i tij, gjermani Oskar Mester, ai mbahet mend si një naiv autentik i cili përmirësoi përmbajtjen e larmishme të filmave kombëtar, dhe punoi në përpunimin e këtij mediumi.

Maks Linder (1883-1925) ishte një tjetër talent i Pathé-së. Ai arriti famën botërore me karakteret e tija të njeriut elegant të qytetit, por të prirur për katastrofat e Parisit të paraluftës. Linder shkroi dhe bëri regjinë e rreth 400 filmave dhe kishte ndikim të madh në punën e Charlie Chaplin gjatë dekadës vijuese.

Në vitin 1919, Pathé, inauguroi revistën e rregullt javore për filmin, **Pathé Gazette**, e cila ishte pranuar në masë të madhe në arenën ndërkombëtare në vitet e paraluftës.

Louis Feuillade dhe rritja e kompanisë Gaumont

Rivali më serioz i Pathé në Evropë, në këtë periudhë ishte kompania **Gaumont Pictures**, e cila u themelua në vitin 1895, nga inxhinieri Léon Gaumont (1864-1946). Edhe pse asnjëherë nuk ishte më e madhe se një e katërta e Pathé-së, firma e Gaumont u rrit me të njëjtin model të zgjerimit, duke prodhuar pajisjet e veta dhe realizimin masiv të filmave nën mbikëqyrjen e regjisorëve (fillimisht ishte Alice Guy-Blaché /1875-1968/, femra e parë regjisore, dhe pastaj Louis Feuillade /1873-1925/).

Sikur edhe Pathé, Gaumont hapi përfaqësitë jashtë vendit dhe mori rrjetin e sallave të kinos, ndërsa një dekadë më vonë (pasi ishin ndërtuar në vitin 1905), studiot e tij në La Villete u bënë studiot më të mëdha në botë. **Nga**

⁴<http://youtu.be/rHXlIXsCxT8> (policet ..., paraqitja e pare)

viti 1914-1920, Gaumont arriti të dominojë mbi filmin francez, kryesisht duke iu falënderuar popullaritetit të Feuillade. Më herët si skenarist i Pathé, Feuillade filloi karrierën e tij në Gaumont në vitin 1906, duke bërë regjinë e filmave të shkurtër komik dhe filmave me ndjekje sipas stilit të Zecca-s. Krijoi qindra filma të luajtur gjatë disa viteve të ardhshme dhe në fund u pavarësua duke iu falënderuar serisë së filmave me detektivë Fantomas (Fantômas), të realizuar në pesë episođa me nga katër deri në gjashtë pjesë, në vitet 1913-1914. Prejardhja e këtij seriali është nga lloji i filmave si në serinë Nick Carter e vitit 1908, autor i së cilës ishte Victoren Zhase, ish skulptor i cili kishte punuar si regjisor në kompaninë Eclair. Feuillade formës së filmit i dha bukurinë plastike që i cilësoi filmat e tij serik si art.

Fantômas bazohej në romanin e popullarizuar serik të Pjers Suvestr dhe Marsel Alen, për aventurat misterioze të superkriminelit francez, Fantomas, “mbretit të frikës”, dhe përpjekjeve të policit hetues Zhivo për ta kapur. Bëmat e pabesueshme të Fantomas dhe ndjekësit të tij janë xhiruar mrekullueshëm në ambiente të ndryshme: në rrugë, shtëpi, kanale dhe paralagje të Parisit të paraluftës, ashtu që ofrojnë një përzierje të çuditshme lirike të natyralizmit dhe fantazisë. Të gjitha seritë tjera me detektivë të Feuillade: “Les Vampires” (1915-1916), në dhjetë episođa, “Judex”, 1916, në dymbëdhjetë episođa, “La Nouvelle mission de Judex” (1917), “Minh i qetë” (1918) dhe “Barabbas” (1919), shfaqin kombinacionin e njëjtë të misteriozitetit dhe realitetit të përditshëm, ndërsa bukuria e atmosferës në ta, ka pasur ndikim të drejtëpërdrejtë dhe të vazhdueshëm në filmin francez e që shihet qartë në veprat e Zhan Diran, Zhak Fejder dhe Rene Kler.

Megjithatë, Feuillade ishte konservativ në strukturën e filmit. Siç e ka theksuar shumë qartë Dejvid Robinson, Feuillade me këmbëngulje i refuzonte kuadrat e aranzhuar serikë në të mirë të pamjeve të imagjinuara me kompozicion të thelluar. Kjo rrethanë nuk e bën Feuillade vetëm trashëgues të rëndomtë të Meliese, por edhe njeriun kyq sa i përket mizanskenës estetike, të cilën për herë të parë pas Luftës së Dytë Botërore e përdori teoricienti francez i filmit Andre Bazan, dhe e cila më shumë thekson përdorimin kreativ të lëvizjes dhe hapësirës brenda kuadrit se sa lidhjen në mes kuadrave - siç bën montazhi. Në kulmin e famës së tij, gjatë Luftës së Parë Botërore, Feuillade ishte gjeni i pranuar gjithandej.

Suksesi i serialeve të Feuillade solli pranimin e gjërë të kësaj forme në botë: Fantomas ishte babi i serisë amerikane “Perils of Pauline” (Rreziqet e Paulinës), regjinë e së cilës për kompaninë Pathé, e kishte bërë regjisorin francez Louis Ganie; serisë britanike “Ultus”; gjermane “Homunucus”, e serisë italiane “Tigris”, të cilat ishin pranuar shkëlqyeshëm nga publiku i atëhershëm. Popullariteti i tyre ia mundësoi Gaumont-it, që të trashëgojë Pathé-në në cilësinë e studios më të fuqishme filmike në Francë, në dekadën e dytë të shekullit XX. Në vitin 1910, rreth 60-70% e të gjithë filmave që importoheshin në perëndim ishin prodhim i studiove franceze, që dominimin francez do ta bënte aq të fuqishëm pothuaj sa do të jetë ndikimi i Hollywood-it në vitet e ardhshme. Megjithatë, me fillimin e luftës, Franca humbi pjesën më të madhe të tregut, edhe atë në kohën kur ritmi i produksionit holivudian shumëfishohej pothuaj çdo muaj.

Société Film d' Art

Fenomeni i cili pati më së shumti ndikim në filmin francez në kohën e zgjerimit ndërkombëtar, megjithatë ndodhi në dekadën e parë të shekullit XX dhe ishte i lidhur fort me kompaninë më të madhe prodhuese. Fjala është për Shoqatën për Film Artistik (**Société Film d' Art**), shoqatë të cilin e kishin themeluar në vitin **1908**, financierët francezë, **vëllezërit Lafit**, me qëllim të shfaqjes në pëlhurën e kinemasë të pjesëve prestigjioze teatrale, me aktorë të njohur në rolet kryesore.

Qëllimi ishte që publiku i teatrit nga radhët e klasës së mesme qytetare të vinte në kinema ashtu që do të rritej tërheqja estetike dhe intelektuale e filmit- një qëndrim ky revolucionar në kohën kur ky medium sapo kishte dalë nga nikelodeonët dhe tendat e panairëve. Me qëllim të ngritjes së nivelit të produksionit, kompania shfrytëzoi talentët më kreativ të teatrit, duke blerë pjesë të anëtarëve të Akademisë Franceze dhe duke angazhuar për të aktruar në to, yjet e Komedisë Franceze. Kompozitorë të spikatur kompozonin muzikë origjinale për këto vepra, ndërsa në to angazhoheshin me kontratë regjisorë të njohur për të bërë regjinë. Shikuar në aspektin filmik, produksionet e Film d'Art ishin statike nëse jo edhe regresive për shkak të modelit të tyre plotësisht teatral, qe aplikonin.

Përkundër pedigresë intelektuale, këto produksione të kushtueshme të inskenuara të Soci t  Film d' Art, nuk ishin gj  tjetër pos shfaqje teatrale të filmuara, regjisorët e tyre nuk kanë bërë asnjë hap në zhvillimin e filmit. Kamera zinte vendin në mes të sallës, si një shikues i ulur në sallën e oper s, dhe ka qëndruar në të njejtin pozicion përgjatë gjithë periudhës sa ka zgjatur shfaqja, kështu që p lhura e projektimit e merrte rolin e skenës. Të gjitha skenat ishin kuadra total apo të mesëm, që i mundësonin aktorëve të hynin në skenë, si në teatër. Secili kuadër ishte i filmuar asisoj që t'i përgjigjej një skenë të kompletuar të shfaqjes nga fillimi deri në fund, ndërsa aktrimi ishte bombastik dhe i st rngarkuar me gjestikulacione të zmadhuara. Dhe në fund, sikur d shirohej që shikuesi të bindej që po merr pjesë në "film të lartë artistik" (siç i quanin distributorët amerikanë këta filma), dhe jo vetëm "fotografi të gjalla", skenografia për ndërtimin e Film d'Art ishte e ndërtuar nga letrat e valëzuara dhe gipsi, ndërsa prapavija ishte pëlhurë e ilustruar. Sidoqoftë, për një periudhë këta filma qenë shumë të popullarizuar, andaj edhe u kopjuan në tërë botën perëndimore.

Premiera e prodhimit të parë të Film d'Art, "Vrasja e Duk s së Giz s" (L'Assassinat du duc de Guise), në 17 nëntor 1908, me regji të Charle le Barzhi dhe Andrea Kalmeta. Filmi u pranua në shkallë të gjërë, dhe ishte përshëndetur nga të gjithë emrat e rëndësishëm të kulturës së atëhershme franceze, si një arritje e madhe në fushën e kulturës, ndërkohë që një historian kishte thënë se kjo shfaqje është poaq e rëndësishme për artin e filmit, sa edhe vet projektimi i parë kinematografik. Më vonë, kompania Soci t  Film d' Art, kishte filluar të bëjë filma duke i dramatizuar veprat e shumë shkrimtarëve të njohur, derisa atë nuk e shkatërroi ardhja e filmit me z . Megjithatë, në kulmin e pushtetit të tyre, Soci t  Film d' Art, kishte aq shumë imitues në Francë, Itali, Britani të Madhe dhe së fundi në SHBA, saqë ishte e vështirë të futeshe në konkurrencë me ta.

Gjatë disa viteve, të marrjes me adaptime të përgjithshme "klasike"-të romaneve e dramave, të njohur me emrin e përgjithshëm Film d' Art, ky lloj filmi u shpërnda gjithandej në Evropë, duke e ndërprerë eksperimentimin në film dhe duke e kthyer mediumin e ri filmik në duart e besimtarëve të letërsisë të shekullit të kaluar. Një kohë dukej që gjith cka që ishte e shkruar, e kënduar apo e luajtur (sepse edhe baleti i filmuar dhe opera përbënin një

pjesë të korpusit të filmave d'art) në Evropën Perëndimore, nga renesansa deri në vitin 1900, ka gjetur rrugën në këtë skenë dhe në këto produksione. Shekspiri, Gete, Dima, Hygo, Dikens, Balzak, madje edhe tragjedia e Sofokliut ishte prezentuar në këtë lloj të "klasikës moderne".

Edhe pse popullariteti i Film d' Art, ashtu siç erdhi shpejt, edhe iku shpejt, suksesi i tij financiar tregoi që ekziston edhe një pjesë e madhe e publikut, e interesuar më shumë për shfaqje serioze sesa për komedi, filma me ndjeke, trik filma, etj., gjë që i bindi producentët që ishte me rëndësi të ndërmerrej diçka edhe për përmirësimin e përmbajtjes së filmit.

Lëvizja Film d' Art, mediumit filmik, për herë të parë në histori, i solli pikëpamjen shoqërore e intelektuale dhe ngriti reputacionin e vet industrisë së filmit. Gjithashtu, bindi një numër të konsiderueshëm të njerëzve që merreshin me filmin, që ishte e nevojshme të krijohet një stil unik i filmit në të cilin nuk do të përdroreshin gjeste e grimasa të mëdha, si në teatrin e shekullit XIX, por një lojë më e ndjeshme dhe më e përmbajtur. Gjestet dhe grimasat e tilla, ishin elemente të rëndësishme në teatrot grandioze, i përgjigjeshin madje madje edhe ishin të nevojshme për skenën e cila ishte e larguar nga publiku dhe e fiksuar në hapësirë. Ndërsa në film, distanca e fiksuar në mes paraqitjes në skenë dhe publikut nuk mund të mbahej sepse raportet hapësirërore ishin vazhdimisht të ndryshueshme, duke iu falënderuar montazhës dhe lëvizjes së kamerës. Madje edhe në pjesët më konservative të filmuara teatrale – atyre që janë të filmuara me një kuadër total nga një rakurs i vetëm dhe të montuara vetëm në mes të skenave – personazhet që paraqiten në skenën e aranzhuar duken shumë më të mëdhenj se sa në një skenë të vërtetë teatrale, ndërsa syri i kamerës ishte shumë i përpiktë. Prandaj, ishte e nevojshme që aktrimi në film të zhvillojë parimet e veta, duke pasur parasysh saktësinë me të cilën kamera regjistron aspekte të caktuara të realitetit, e që për Film d' Art lirisht mund të thuhet se ka paraqitur të kundërtën e këtyre parimeve.

Në fund duhet të thuhet që Film d' Art, është përgjegjës direkt për rritjen e kohëzgjatjes së filmit nga një në katër e më shumë rulonë. Kështu p.sh. derisa "Vrasja e dukës së Gizës" ishte i gjatë 921 hapa, apo pak më pak se 15 minuta, një prej filmave më të popullarizuar të fundit të epokës së

filmave d' art "Dashuritë e mbretëreshës Elizabet", zgjaste tri rulonë gjysmë, apo rreth 50 minuta. Pra, **lëvizjes Film d' Art i jepet edhe epiteti i inaugurimit të filmit metrazhit të gjatë në perëndim.**

Superspektakli italian

Asnjë vend nuk është më përgjegjës për përparimin e filmit të metrazhit të gjatë më shumë se Italia, produktionet e kushtueshëme të spektakleve me kostumografi të së cilës, sollën kinematografinë në vendin kryesor në botë në vitet që i paraprinë Luftës së Parë Botërore.

Industria filmike italiane, mund të thuhet se ka filluar me ndërtimin e studios Cine, në Romë, në vitet 1905-1906. Këtë studio e ngriti, shpikësi Filotea **Alberin** (1865-1937). Kjo firmë, filmit italian i dha filmin e parë historik me kostumografi "Pushtimi i Romës" (La presa di Roma, 1905). Megjithatë, në vitet e para të saj, kjo kompani kryesisht u përkushtua në prodhimin e komedive të shkurtëra në stilin francez dhe melodramave "dekadente" të modës, me të ashtuquajturën *femmfatale*, në rolet kryesore, aktoren e njohur të asaj kohe, Lida Boreli (1884-1959).

Me fillimin e interesimeve të financierëve italianë për filmin, kompanitë rivale të produksionit filluan të shumëzoheshin. Kur kompania Ambrosio Films nga Torina, në vitin 1908, shfaqti filmin e Luigji Magjia "Ditët e fundit të Pompesë", Cines sërish tërhoqi vëmendjen me tema historike, duke xhiruar në vitin 1909 filmat e metrazhit të gjatë "Catilina" dhe "Beatrice Cenci", si dhe në 1910 filmat Lucrezia Borgia dhe Messalina. Në të njëjtën kohë, Pathe themeloi Film d' Arta Italiana në Milano, për të prodhuar vet dramat historike me kostumografi dhe përnjeherë erdhi deri te superspektali.

Në periudhën 1909-1911 erdhi deri te vërshimi i filmave historikë, me tituj si "Jul Cezari", "Rënia e Trojës", "Bruti", "San Francisko", etj.

Por, superspektali italian lindi në vitin 1911, me paraqitjen e ribërjes (remake) të filmit "Ditët e fundit të Pompeit", film në 10 rulonëshirit, në regji të Maria Kazerini, për kompaninë Ambrosio Films. Ky film mori shpërblimin

si blockbuster⁵ i parë i madh, për shkak të gjatësisë së tij dhe pjesëmarrjes së një mijë statistave.

Në fakt, filmi “Quo vadis?”, në regji të Enrike Gvazoni, i xhiruar në 9 rulongë për Cines, në fillim të 1912, dhe i transmetuar në fillim të 1913, ishte filmi që krijoi konventat e superspektalit dhe përfshiu tregun ndërkombëtar në llogari të filmit italian. Si adaptim i romanit me të njëjtin titull të Henrik Sjenkjevic, “Quo vadis?” përmban elemente tredimensionale të skenografisë të cilat i kishte projektuar Gvazoni, skena masive me pesë mijë statistë, gara të vërteta, zjarrin e vërtetë që paraqet ndezjen e Romës dhe Koloseumin përplot me luanë të cilët nisen për t’i shqyer katolikët. Si film i luajtur, ky realizim paraqet seri të skenave të aranzhuara, por ai u bë hit i vërtetë botëror meqë producentëve iu solli njëzetë fishin e 480 mijë lirave të investuara (apo 48 mijë dollarë sipas kursit të atëhershëm). Sukses i filmit “Quo vadis?” ishte aq i madh, saqë stafi teknik i Cines disa muaj ishte i detyruar të punojë me turne në 24 orë, për të siguruar kopje të mjaftueshme të kërkesës botërore.

Pasues i “Quo vadis?” ishte filmi më grandioz, më ekstravagant dhe më specifik, “Cabiria”, i realizuar nga Italia Company, në vitin 1914, në regji të Gjovani Pastrone, duke investuar një shumë të madhe, mbi një milion lira. Pastrone e kishte shkruajtur skenarin, pasi kishte kaluar 12 muaj punë hulumtuese në Luvër të Francës, dhe pasi shkrimtarit italian Gabrielle d’Anunci, i kishte paguar 50 mijë lira në ari, që t’i shkruaj përshkrimet në mes të skenave dhe ta përdorë emrin e tij. I xhiruar për gjashtë muaj në Torino, me skenografinë më monumentale dhe më perfekte deri atëherë, me eksteriere të xhiruara në lokalitete të Tunisit, në Sicili dhe në Alpe, filmi “Cabiria”, paraqet një vepër epike të artit. I realizuar në 12 rulongë, ky film sjell në dramë, një rikonstruim të luftës së tërë, që nga ndezja e flotës romake në Sirakuzë (që është realizuar me efekte speciale, disa nga të cilët mbetën më të mirët edhe në njëzetë vjetët e ardhshëm) deri te kalimi i Hanibalit në Alpe dhe plaçkitja e Kartagjenës.

Përveç anës spektakulare, filmi “Cabiria” ka sjellë edhe inovacione teknike në realizimin e filmit si përdorimin e këndeve të gjëra që i mundësuan

⁵Film apo libër, që arrin popullaritet të jashtëzakonshëm dhe arrin shitje enorme

kamerës lëvizjen e lirë në pjesë të ndryshme të skenografisë, groplanet e karaktereve në lëvizje, ndryshimin e kuadrave në kuadër të një aksioni dramatik, etj. Pastrone dhe xhiruesi i tij, spanjoli Segundo Çemon (1871-1929), improvizuan kranin e ulët (karrocë për lëvizje vertikale dhe horizontale të kamerës përmes dritares, të cilën e patentoi Pastrone) dhe një kran primitiv me ndihmën e të cilëve i realizonin këto kuadra. Edhe pse këto teknika së shpejti do të zbatoheshin edhe nga Griffit, në filmin “Lindja e një kombi” (1915), është krejt e qartë që Pastrone është më meritori për lëvizjen e këtillë të kamerës përmes skenografisë, prandaj një kohë në SHBA lëvizja e tillë e kamerës u quajt **“Cabiria move”** (Lëvizja Cabiria). **Inovacione të tjera me rëndësi në këtë film janë edhe përdorimi i dritës artificiale për efekte dramatike, aplikimi i fotografisë së qartë dhe bindëse, aktrimi i përmbajtur, rikonstruimi i saktë i detajeve.**

I transmetuar në kohën e shpërthimit të luftës, dhe nën hijen e triumfit të atëherëshëm të filmit “Quo vadis?”, filmi Cabiria nuk arriti sukses financiar çfarë prisnin producentët e tij. Në fakt, dominimi i shkurtë financiar dhe estetik i filmit italian u ndërpre me fillimin e Luftës së Parë Botërore, ndërsa zhvillimi i filmit italian pati rënie edhe pas ardhjes së fashizmit në vend dhe deri pas përfundimit të Luftës së Dytë Botërore.

Danimarka: Nordisku dhe Ole Olsen

Rolin kryesor që një vend i vogël si Danimarka të bëhej një lojtar i rëndësishëm në kinemanë botërore e kishte sipërmarrësi, **Ole Olsen**. Ai kishte qenë një ekspozues (projektues), fillimisht duke përdorur një makinë për shfaqjen e xhirimeve (peepshow machine) dhe më vonë do të bëhej udhëheqës i njërit nga teatrot e parë të filmave në Kopenhagë. Më **1906**, ai krijoi një kompani produksioni, **Nordisk**, dhe menjëherë filloi hapjen e zyreve të distribuimit jashtë vendit. Zbulimi i madh i Nordisk-ut ndodhi në vitin 1907 me realizimin e “Gjuetisë së luanëve”, një film fiktiv me temë safarin. Meqë gjatë realizimit të filmit u qëlluan dy luanë, filmi u ndalua tëshfaqej në Danimarkë, por publiciteti gjeneroi shitje të mëdha jashtë vendit. Dega e kompanisë në Nju Jork, e themeluar në vitin 1908, shiti filmat e Nordisk-ut nën emrin e quajtur Veriorët e Mëdhenjë. Në këtë njëjtin vit,

Olseni komplotoi të parën nga katër studiot prej xhami për xhirime në ambient të brendshëm.

Filmat e Nordisk-ut shpejt krijuan një reputacion ndërkombëtar për interpretim të shkëlqyeshëm dhe vlerat e produksionit. Nordisk-u u specializua në triller krimi, drama, dhe në melodrama senzacionale, duke përfshirë referimet për “robërshate bardha” (prerstitucion). Olseni kishte një ekip cirku, dhe disa nga filmat kryesorë të firmës ishin melodramat e jetës së cirkut, siç ishte “The four Devils” (Katër djajtë), i realizuar në vitin 1911, nga Robert Dineson and Alfred Lind, dhe “Dodspring til Hest fra Circus-Kuplen” (“Kërcimi i vdekjes në kurriz të kalit nga Kupa e Cirkut”), 1912, Eduard Schnedler-Sorensen. Filmi trajton çështjen e një kalëruesi i cili humbet pasurinë e tij duke mbuluar borxhet e një mikut të tij, të shkaktuara nga lojërat e fatit. Aftësia e tij për të kalëruar ia mundëson atij punën në cirk, ku përfshihet në një romansë me dy gra. Njëra prej tyre, nga xhelozia përpiqet që ta vrasë atë duke e shtyrë kalin e tij që të bie nga një platformë e lartë; e dyta kujdeset për t’ia kthyer shëndetin atij. Konkurrentet e tij admironin filmat e tillë për përmbledhjen e papritur të kthesave intriguese dhe situatave të mëdha emocionuese.

Edhe pse gjatë kësaj periudhe filluan punën edhe disa kompani të vogla, Olseni përfundimisht ia doli ose t’i blente ato kompani, ose t’i largonte nga biznesi.

Sidoqoftë, ishte njëra nga këto kompani të vogla jetëshkurtera që arriti të realizojë një film të suksesshëm, “Abyss” (1910, Urban Gad), film ky që i solli famë të menjëhershme aktores Asta Nielsen. Ajo u bë një ndër yjet e para ndërkombëtare të filmit. Zeshkane dhe e hollë, me sy të theksuar, ajo zotëronte një bukuri të pazakontë. Shpesh ka luajtur rolin e grave të shkatërruara nga dashuria: të joshura dhe të braktisura, ose që sakrifikojnë veten e tyre për lumturinë e burrave që ato dashurojnë. Nielsen ishte po aq e aftë në komedi, edhe pse ishte trajnuar për teatër, ajo ishte një nga interpretueset më të hershme të ekranit, stil i cili dukej se nuk po i mungonte skenës. Nielsen, shkoi për të punuar në Gjermani ku u bë shtyllë kryesore e industrisë filmike.

Industria daneze mbeti në treg deri në Luftën e Parë Botërore kur edhe u ndërpre shumica e eksportit të saj.

Kinemaja gjermane

Ndonëse Gjermania ishte nga të parat në shpikjen e këtij arti të ri, ajo nuk luajti ndonjë rol të rëndësishëm deri në vitin 1912. Vëllezërit Skladanowski (Max dhe Emil) kishin bërë shfaqjen e filmit të tyre të parë në nëntor 1895, “Pamje nga Berlina”, gati dy muaj para se vëllezërit Lumiere të shënonin fillimin e erës së kinemasë. Një vit më vonë Oskar Messter filloi të prodhonte filma për teatrin e tij të lëvizshëm “Movement Theatre”. Shumë firma të vogla u ngritën në Heidelberg dhe Munich.

Oskar Messter ishte i pari që i lindi ideja të prodhonte filma dhe t’i shpërndante me mundësitë dhe mjetet e tij, që shënoi një parafytyrim të shtëpive të ardhshme të distribucionit të filmave. Ai realizoi në vitin 1902 filmin “Solome” dhe më 1906 “Les Porcelainness de Meisser”.

Messter ka meritën e zbulimit të asaj që do të bëhej artistja e parë e madhe e kinemasë gjermane Henny Porten, e cila në atë kohë ishte 16 vjeçare, bija e regjisorit dhe producentit Franz Porten dhe e motra e Rosa Porten aktore teatri.

Një tjetër regjisor gjerman që u paraqit në këtë kohë ishte Alwin Neuss, i cili në vitin 1906 xhrioi filmin “Hamlet”.

Por filmi gjerman u shndërrua në një atraksion popullor, vetëm në vitin 1907 kur u krijua shoqëria e parë e distribucionit. Në këtë mënyrë distributorët u ndanë nga prodhuesit megjithëse punonin në lidhje me ta, mbasi merrnin filmat e tyre dhe i shpërndanin në sallat dhe lokalet e kinemave.

Kinemaja gjermane në këtë periudhë u dominua nga filmat e importuar nga ShBA, Franca dhe Italia, ndërkohë që gjermanët prodhuan filma pa ndonjë imagjinatë krahasuar me importet.

Vetëm pas vitit 1912 u shënuar një ndryshim, kur nën shembullin e Film d’Arte të Francës, artistë të njohur të teatrit u bashkuan në film, të cilin deri atëherë e konsideronin inferior, si një medium që i drejtohet klasave të ulëta

të shoqërisë. Figurë qendrore e kësaj lëvizjeje u bë Max Reinhardt, producent dhe regjisor i njohur teatri, i cili u lidh me filmin nëpërmjet Paul Davidson, pronar i Projektion A.G.Union, një nga kompanitë më të mëdha të asaj kohe në Gjermani.

Dolën shumë “yje” kinemaje, midis të cilëve Henny Porten, Alsa Nielsen dhe Paul Wagener. Ky i fundit ishte aktori kryesor në filmin “Studenti i Pragës” (1913), një dramë makabre që do të bëhej model në kinemanë gjermane të viteve '20-ta.