

*Departamentul de Cercetare*

# *Caietele Bibliotecii UNATC*

*volumul 7/nr. 4/2011*

**FILMUL INTERIOR –  
SURSĂ A UNIVERSULUI CINEMATOGRAFIC**

*asist. univ. drd. IULIA MARIA MURGU*



**UNATC PRESS  
ISSN 2065 – 7455**

# *Caietele Bibliotecii UNATC*

**2011**

***Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică  
“I.L. Caragiale” București***

***Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru***

***Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 7/nr. 4/2011***

**Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Bețiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu**

**Editare: Mihaela Bețiu**

**[mihaela.betiu@yahoo.com](mailto:mihaela.betiu@yahoo.com)**



**www.unatc.ro**

**UNATC PRESS**

**ISSN 2065 – 7455**

**FILMUL INTERIOR**

**- SURSĂ A UNIVERSULUI CINEMATOGRAFIC -**

*de asist. univ. drd. Iulia Maria Murgu,  
Facultatea de Film, Catedra Multimedia,  
(lucrarea este un fragment din  
teza de doctorat cu același titlu,  
coordonată de prof. univ. dr. Alexa Visarion)*

Cinematograful e filmul de pe ecran. Filmul interior este obiectul-gând, procesul, fenomenul, iar cinematograful este produsul fizic.

„Cinematograful este aproape un destin al omului; setea lui de un alt spațiu, de o altă libertate, de o altă justiție; și mai ales setea lui de fantastic, de medieval. Într-adevăr *facultatea aceasta de a visa treaz, alături de realitate*, de a crea un prezent paralel prezentului concret – este atât de specifică omului, încât *socotesc descoperirea cinematografului drept ceva predestinat*, ceva care n-are nimic de-a face cu tehnica și cu legile fizice, ci de-a dreptul cu fantasticul, cu *sufletul ascuns al omului.*”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Drumul spre centru, Oceanografie, La vida es sueño!*, p. 20, Ed. Univers, București, 1991

## I. CUVÂNT ÎNAINTE

“Fiecare om e o întrebare pusă din nou spiritului Universului.”<sup>2</sup>

La fiecare întrebare “cum?” și “de ce?” se activează un film interior. Pentru fiecare motivare e necesară parcurgerea procesului. Filmul interior e parte din proces, e chiar procesul însuși în anumite situații.

Obiectul-discurs, devine articulat într-un fel de film interior. “Poartă” nu mai e “poartă” ci “Poarta”, “Acea poartă”. Atribuirea specificității și recrearea unui univers căruia să-i poată aparține un obiect, un personaj într-o situație țin și ele de traversarea unui proces. Verosimilitatea și autenticitatea se nasc prin analiză și observație în cadrul acestui proces.

Uneori un cuvânt, un obiect, o imagine, un sunet, o esență, poartă la rândul lor un întreg univers.

Filmul interior apare ca însuși *discursul* interior într-o serie întreagă de sensuri pe care le reprezintă un obiect-gând: în registrele prin care poate fi trecută o situație, în crearea universului unui personaj, în lucrul unui actor cu textul și cu regizorul, în munca regizorului cu toate departamentele implicate, în capacitatea operatorului de a face din filmul interior al regizorului filmul cinematografic propriu-zis și a monteur-ului de a *asculta* “cu mintea spectatorului ipotetic”, povestea spusă de autorul filmului, dar și de ceea ce se naște din mâinile sale, surprinzând toate nuanțele de intonație, de respirație, de discurs. Toate creațiile echipei se întâlnesc pentru a *înfățișa* o lume. O lume alcătuită din întâlnirea unor lumi. Asta e facerea unui film de cinema, a unui film destinat ecranului din afară, un proces.

Filmul, ca artă, ne înfățișează modul în care cineva vede lumea, viața sau doar o particularitate a ei. Ne arată în imagini și sunete un mod de a gândi, de a simți. În întâlnirea cu aceste lumi ale filmelor interioare ale autorilor ia naștere filmul interior al fiecărui spectator. Filmul și arta în general sunt o invitație în care sunt convocate conștiințele.

“Aristotel scria: Nu poți să gândești (*noein*) fără *imagini mentale* (*anew phantasmos*). Și adăuga (*De memoria*, 4496) că nu ar exista memorie fără fantasmе. Latinescul *simulacru\**, traduce nu numai grecescul *eidola*, ci și grecescul *phantasmata*.”<sup>3</sup>

Noțiunea de *film interior* nu a putut să apară înaintea momentului descoperirii cinematografului cu toate că îl precede. Descoperind Cinematograful, oamenii au realizat că-l aveau din totdeauna în ei.

Filmul interior are ascendent asupra filmului exterior-cinematografic, obiectivat, însă incapacitatea de a-l comunica prin mijloace proprii, pur corporale îl ține în latență germinativă. Același lucru se întâmplă și fratelui său geamăn: visul. Unele vise devin filme, altele nu. Sau poate visele sunt manifestări ale filmului interior aflat în “producție”. Oricum cinematograful e un păstrător de vise. Iar pentru faptul că rareori un produs

---

<sup>2</sup>Mihai Eminescu, *Despre om*

<sup>3</sup> Pascal Quingard, *Sexul și spaima*, Ed. Humanitas, 2006, p. 111

\*simulacru > lat> simul > susținători ai fantasticului, ai fantasmelor, imag. luminoase

cinematografic are doar un singur autor, cinematograful este o manifestare a unui vis oarecum colectiv. O altă dificultate intrinsecă a producției cinematografice.

Filmul interior este visarea cu *ochii* minții *deschiși* spre sine și lume așa cum Eul o vede, ca spectator.

Trebuie să recunosc un adevăr și cred că locul lui este aici, la începutul lucrării: filmul e mai vechi decât istoria cinematografului și e firesc, ca atare, ca majoritatea întrebărilor pe care le evidențiez în acest demers de cercetare să se mai fi pus de multe ori și demult.

## II. SURSE ALE FILMULUI INTERIOR

### Orice limbaj interconectat filmului

Orice artă generează imagini concrete sau mentale. Aceste imagini sunt diferite în semnificații și rol semantic, în contextul discursului sau al culturii în general.

„În fiecare tablou este tainic cuprinsă o întreagă viață...”<sup>4</sup>

**Arta figurativă** generează o inevitabilă poveste. Fie că e vorba de portrete, de naturi statice, de peisaje, de situații, evenimente istorice, religioase, mitologice, un dialog și o poveste se iscă. Acest dialog are loc prin convențiile limbajului în care ne este comunicat și prin orice alt limbaj interconectat (înruit).

Comunicarea puțin controlabilă vine pe de o parte datorită timpului de receptare cvasi-instantaneu și din neputința de a vedea materialul original, “brutul.” Ceea ce vedem este deja o reprezentare. O articulare proprie voinței creatorului, în acea lumină, pe acea pajiște, acea față. Receptorului îi rămâne să adere la această viziune prin empatie, prin recunoaștere sau să-și creeze propria lui variantă și universul din jurul acestui eveniment-reprezentare. Există un artist elvețian (comediant și artist de cabaret) Ursus Wehrli, care a făcut o ordine “inginerească” în picturile celebre ale autorilor (Paul Klee, Vincent van Gogh, René Magritte etc.) și le-a resortat pe categorii în interiorul tabloului.<sup>5</sup> Reconfigurarea are loc prin film interior. Folosind aceleași cuvinte, aceleași elemente ale imaginii, aceleași paradigme într-o altă sintagmă, într-un alt discurs.

Pictura lui El-Greco “Vedere asupra orașului Toledo” poate fi înțeleasă, printre altele și ca precursor al documentarului. (Serghei Eisenstein Montaj 38)

Câte povești se nasc în jurul unor tablouri! Câte ipoteze și argumente despre ce a vrut autorul să arate, să exprime! Câți oameni văd același tablou și înțeleg și simt lucruri diferite!

O pictură e o sursă de povești. “Despre” sau “din” și “în” ea sunt infinite povești în imagini. Revenim în memorie sau pe viu în fața unor tablouri, dincolo de obiectul tablou. Atunci când ni le readucem din memorie, în prim plan, vedem tușa, textura, detaliile și întreg tabloul care s-a format atunci în jurul acestei imagini. Mirosul din încăperea, sunetul, comentariile vizitatorilor, ceea ce s-a scris despre, unde a mai apărut imaginea, cum se numește, între ce alte tablouri era așezată, ce lumină avea sala în care era, ce culoare aveau pereții, ce văzuserăm înainte de ea, ce am văzut după, de ce ne-a plăcut, alte tablouri ale aceluiași pictor sau ale altora care se regăsesc prin ceva în acest

<sup>4</sup> Wassily Kandinski, *Despre spiritual în artă*, p. 18, Ed. Meridiane, București 1994.

<sup>5</sup> Ursus Wehrli, *Tidying up art*

unic tablou, într-o singură imagine. Frânturi care compun un tablou viu. Amintirea unui tablou are doar ca subiect tabloul în jurul căruia se țese filmul interior al amintirii. Receptarea profundă se face în timp și nu e străină de dramaturgia acestui film. Percepția afectivă face ca prin ochii receptorului să treacă imagini, sunete, gânduri care apoi să se liniștească la privirea adâncă a tabloului. O vreme se poate face liniște, dar e pentru o vreme. Tabloul nu se sfârșește odată ce privirea a încetat să-l mai aibă în câmpul vizual. Ce nevoie ar avea oamenii să meargă la muzeu să vadă un anumit tablou? Puterea cu care acesta evocă o imagine, un concept, o epocă, un univers, o stare. Răsufierea pe care o poți simți dintr-un portret. Povestea care nu se încheie odată cu imaginea fizică a tabloului. Tablourile din care *suntem priviți*. Tablourile care nu mor ca înțeles cu trecerea timpului, ci devin din ce în ce mai valoroase, tocmai pentru că provoacă montări și remontări de filme interioare.

„[...] înțelegerea ascunsă a lumii vizibile, ne oferă un cod de deslușire a diferitelor niveluri de pătrundere[...]”<sup>6</sup>

**Arta abstractă** e o poveste de dincolo de imagine. Ea conține esența unor imagini și duce cu sine filmul interior al creatorului ei, întreg demersul, propunând receptorului un astfel de demers, un demers creator. Dincolo de intenția artistului traseele dramaturgice ale diverselor lecturi vor fi diferite în funcție de personalitatea și educația fiecărui spectator însă în nici un caz inexistente. Chiar prin negație, receptorul va construi argumentele interioare ale afirmării negației recurgând la fondul imaginal – la *actorii* și filmul său interior.

Ar fi de observat demersul de la filmul interior (momentele creației) - **viziunea**, la filmul cinematografic exterior (“filmul pentru ecran”) - **reprezentarea** și imediat la filmele interioare ale spectatorilor (receptarea) - **percepția**, începând chiar cu percepția autorilor.

Acest miez al picturii abstracte obligă receptorul să reparcurgă drumul de până la *înfățișarea* luată ca imagine abstractă. Îl obligă să-și repună o parte din problemele pe care le-a avut pictorul până ce a ajuns la această formă sau ce poate însemna pentru el această formă. Cum arată *povestea figurativă* din spatele imaginii abstracte? O pictură abstractă e un concept, o concluzie, un punct, dar care e demersul? Care e demersul autorului și care e demersul *cititorului*? Se pot întâlni?

Dacă ne referim la "arta fără subiect", propusă de Kazimir Malevici, în dizertația sa din 1916 “De la cubism și futurism la suprematism. Noul realism în pictură”<sup>7</sup>, care exclude raportările la realitate, vom descoperi că în spatele „Pătratului negru” ca și în spatele celui roșu stă o întregă lume. Oricare ar fi afirmația, rezultatul ei este, în cazul de față, un concept, o concluzie, o emblemă a unor lumi juxtapuse și esențializate într-o expresie atât de simplă: un pătrat negru ușor neregulat, omogen, adânc, pe un fond alb-crem de pe care pare să se desprindă. O imagine 2D translată prin filtrul filmului interior în 3D și numită într-o sintagmă simplă "icoană neînramată a timpului meu". Dimensiunea, ca adâncime a adevărului transmis, vine din greutatea conceptului transmis, prin titlu, prin alte mijloace decât cele picturale.

<sup>6</sup> Alexa Visarion, *Spectacolul ascuns, Oglinda Bruegel*, Ed. Buna Vestire, Blaj 2010, p 341

<sup>7</sup> Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Meridiane, 1968, p 341





*Pătrat negru pe fond alb - "icoană neînramată a timpului meu"*

*Versiuni: 1915, 1924, 1929*



*Pătrat roșu, "Realism vizual al unei țărănci în două dimensiuni", 1915*

E mai degrabă de înțeles ce e în afara dreptunghiului. Ceea ce arată dreptunghiul e mai repede o sinecdocă. E interesantă partea invizibilă (care devine cunoscută) prin ceea ce e vizibil (prin partea vizibilă). Evident cu alt titlu tabloul se citește altfel, dar ipoteza asta nu e decât un film interior, dintre multele posibile.

Imaginea spune o poveste, filmul spune o poveste. Vorbele din cinema spun și ele o poveste, ca titlurile unor tablouri abstracte. Puține filme se înțeleg la fel fără sonor, așa cum multe tablouri au nevoie de un titlu. E povestitoare o imagine abstractă? Ce e narativ în imaginea abstractă? Ce e narativ în mișcarea unor umbre pe un ecran, umbre care se aseamănă cu oamenii, chipuri, dar care nu sunt chiar oameni. Nici măcar cât sunt de oameni actorii de pe o scenă de teatru.

Narativ este un concept, un conținut precis. Narativitatea e un proces, uneori un procedeu.

Limbajul non-verbal, ca și arta abstractă, nu e narativ, în mod explicit, dar invită la cea mai profundă narativitate. Narativitatea lui vine chiar din solicitarea implicită pentru interpretare, adică pentru film interior. Ca substantiv, narativitatea include caracterul narativ. Nu poate exista narativitate în afara narativului cum, de altfel, nu există non-narativ ca descriere a unui gen de film, ci doar nesupus narativității, dar care invită la narativitate interioară. Un exemplu în acest sens este "Le Bal" („Balul”) în regia lui Ettore Scola (1983).

Vastitatea și polisemantismul universului artei abstracte permit filmului interior desfășurări pe termen mult mai lung, practic nelimitat, privind tărâmul și termenul receptării. Ce ar putea înțelege un receptor peste 100 de ani nu știm. La urma urmelor ce înțelegem noi acum din arta renascentistă e cu totul altceva decât înțelegeau contemporanii. Filmele interioare au altă dramaturgie. Dar lumea se tot duce la reprezentații. În plus aducerea în memorie e ceva mai ușoară odată ce ochiul și-a propus ce să vadă și deci ce să țină minte. Sigur că ochiul (de altfel singura comunicare atât de directă a creierului cu exteriorul, imaginea e o prelungire a psyche-ului, nervul optic însuși e parte din creier) nu va reține doar un pătrat negru pe un fond alb-crem, ci toată trăirea pe care i-a stârnit-o această imagine. Mai mult, povestea de dincolo de imagine are culoare și ritm, iar, dacă atenția asupra sa rămâne trează, cu siguranță va auzi ceva ca o muzică sau va avea un sunet. Cei care nu aud nimic nici n-au ascultat vreodată ceva sau pe cineva; nu s-au auzit nici pe ei înșiși.

**Muzica** generează o imagine spațială și temporală complexă și abstract sublimată. Din orice punct de vedere, de la cel al structurilor, până la cel al transiterii emoției, muzica este o sursă infinită de sugestii pentru înțelegerea de sine, pentru înțelegerea lumii și pentru artă în general.

„Muzica ne trezește regretul de a nu fi ceea ce ar fi trebuit să fim, iar magia ei ne încântă pentru o clipă, transpunându-ne în lumea noastră ideală, în lumea în care ar fi trebuit să trăim. După dezbinările nebune ale ființei tale, te apucă o dorință de puritate angelică, în care te-ai putea unifica într-un vis de transcendență și seninătate, departe de lume, plutind într-un zbor cosmic, cu aripile întinse spre vaste depărtări. Și îmi vine să înghit cerurile care pentru mine nu s-au deschis niciodată.”<sup>8</sup>

„Muzica e mijlocul prin care ne vorbește timpul. Ea ne face să-i simțim trecerea și ea ni-l descoperă, *cadru* a tot ce-i trecător.”<sup>9</sup>

Din muzică folosim un întreg limbaj, atât în vorbirea curentă, cât și în limbajul artistic. Cuvintele: a asculta, a vibra, variațiune, glisare (*glisando*), sacadat, tempo, cadență, timbru, intensitate, ritm, tonalitate, gamă, acordaj sunt aplicabile și necesare, așa zice, oricărui limbaj artistic. Orice limbaj artistic este într-un fel muzical, chiar și în artele care nu au o desfășurare propriu-zisă în timp. Filmul lui Ettore Scola „Le Bal” („Balul”) (1983) este un bun exemplu.

Angelo Badalamenti, compozitorul lui David Lynch, compune în timp ce Lynch îi povestește „cadre din film”, în fapt îi povestește stări, trăsături de caracter, locații, trăiri, situații de viață. Îl invită/ne invită într-un univers în care unul scrie imagini și celălalt sunete. Merg împreună într-o călătorie în imaginar. Într-un imaginar care nu aparține doar unuia sau altuia, într-un imaginar universal.

„Muzica e în liniștea dintre note.”<sup>10</sup>

Muzica - ritmul cosmic, vibrația universală la 440 Hz, frecvența acordării „la”, mama artelor – scrie!

---

<sup>8</sup> Emil Cioran, *Antologiile Humanitas, Cioran și muzica*, Ed. Humanitas București, 1996, p 23-24

<sup>9</sup> Idem, op. cit, p 91

<sup>10</sup> Claude Debussy

**Literatura** este generoasă prin variatele ei genuri: poezie, proză, eseu, roman, nuvelă, schiță etc. Este indiscutabil trecutul cel mai germinativ al filmului. Filmul este arta cu cel mai mare trecut și cea mai scurtă istorie. Fiind ultima dintre artele zise majore, ca toți mezinii, a fost răsfățat de toți frații mai mari.

Pentru literatură timpul de receptare e mai lung, relația povestitor-receptor se construiește altfel. Personajul de roman îl precede destul de bine pe cel din film. Au loc reconstrucții mentale în mintea cititorului, prin eliminare și adăugare. Eroul românesc prinde contur prin evoluție și printr-un tip de devenire complicitară între autor și cititor. Literatura e prada receptorului vânat de autor. Receptarea e secvențială. Ea presupune o complicitate autor - cititor. De la roman, nuvelă, până la film, drumul e mult mai scurt, tocmai pentru că majoritatea spectatorilor au o oarecare experiență livrescă sau măcar de spectator. Ecranizările au fost la începutul cinematografului o bază extraordinară pentru legitimarea celei de a șaptea arte.

Când citești spui în gând cuvintele, le dai o voce, un ton, nu poți parcurge textul doar cu ochii. Lectura e interioară, dar nu e mută sau surdă, ci cu glasul pe care tu îl auzi. Ca în „L'année dernière à Marienbad” („Anul trecut la Marienbad”), regia Alain Resnais (1961).

„Un cuvânt nu pornește ca atare – este un produs finit care începe ca impuls, stimulat de atitudinea și comportamentul care dictează nevoia de expresie. Procesul apare în eul dramaturgului; se repetă, (*filtrat*) în actor. Ambii pot fi conștienți de cuvinte, dar, atât pentru autor cât și, apoi, pentru actor, cuvântul e o mică parte a unei formațiuni gigantice (*holistice*) invizibile. Unii scriitori încearcă să fixeze în scris sensurile și intențiile prin indicațiile de regie și explicații și totuși nu putem să nu observăm faptul că cei mai mari dramaturgi se explică cel mai puțin.”<sup>11</sup> (Parantezele italicizate din citat îmi aparțin).

„Cuvântul este un sunet interior.”<sup>12</sup>

Toate poveștile s-au spus. Arta rostirii, manifestării lor este infinită, ea nu cunoaște limită.

**Literatura dramatizată**, paradoxal, e cea mai săracă în generarea de imagini pentru că se bazează pe verb, rezultatul fiind o imagine captivă, „lineară”, teza naratorului. Ea produce un decupaj, dacă nu univoc, oricum îngrădit în „viziunea” naratorului.

Universul e aparent restrâns și conține reprezentări apriorice, însă nuanțarea lor și pătrunderea cititorului într-un sens mai profund sau a interpretului vor pune accent pe filmul interior, al fiecăruia. Desfășurarea unui eveniment oricât de ancorat ar fi între coordonatele: unde? când? cum? cine? și de ce? va duce la un demers interior prin care trebuie înțelese toate articulările și specificitățile.

Solilocviul, monologul interior ca expresie artistică, devine credibil prin filmul interior, ca demers necesar, ca proces. Fie că e vorba de un actor, fie că e vorba de un cititor. Credibilitatea actorului e validată numai prin interpretarea pe care o poate înțelege cititorul care a fost actor atunci când a parcurs textul sau este actor prin participarea sa la

---

<sup>11</sup> Peter Brook, *Spațiul gol*, Ed. Unitext, 1997, p 20

<sup>12</sup> Wassily Kandinski, *Despre spiritual în artă*, Ed. Meridiane, p 35

spectacol. Trebuie să înțeleg și să cred ca să particip, să trăiesc: un spectacol, un film, o carte, un personaj etc. Propria-mi viață în care joc “un rol”<sup>13</sup>.

### **Arta spectacolului de teatru / de dans**

Teatrul, spune Peter Brook, este “o posibilitate dată omului de a-și mări, pentru câțeva vreme, intensitatea percepțiilor.”<sup>14</sup>

Teatrul e o întâlnire în cele mai mici detalii și nu în ultimul rând o întâlnire între tine și tine.

Ce sens ar avea mai multe reprezentații ale aceluiași spectacol, dacă în încercarea de a desăvârși o piesă, un personaj, cei implicați nu s-ar confrunta cu frământarea sensurilor. Nu există două reprezentații identice. Chiar și înregistrate ele nu vor fi identice, decât din punct de vedere formal. Mai multe reprezentații conțin mai multe trasee ale încercării desăvârșirii spectacolului.

“La teatru e realitate în iluzie și iluzie în realitate.”<sup>15</sup> „Partea iluzorie a artei, ca și a realității aieva, este fuziunea dintre reprezentare și reprezentat.”<sup>16</sup> Rene Girard se vede în imposibilitatea de a nu reprezenta, iar Eliade păstrează distincția în expresia “Cosmos și imaginea sa sanctificată.”

„Dacă acceptăm că viața din teatru e mai vizibilă, mai vitală decât cea din (*lumea reală*) exterior, atunci putem accepta că ele sunt simultan același lucru și totuși întrucâtva diferite. Acum putem adăuga câteva detalii. Viața din teatru este mai lizibilă și mai intensă pentru că e mai concentrată. A reduce spațiul și a comprima timpul creează o concentrare.”<sup>17</sup>

**Viața/cotidianul** sunt o altă sursă a generării filmului interior care devine sau nu film de cinema.

„...nu suntem niciodată atenți la viața din jurul nostru; *visăm încontinuu și paralel cu filmul concret al vieții, filmăm un alt univers, al nostru, pe care suntem stăpâni.*”<sup>18</sup>

Ideea unei realități surprinse sau a construirii unor fișe de personaj plecând din realitatea cotidiană.

“Actele cele mai cotidiene, obiceiurile, relațiile sociale, sunt supraîncărcate de simboluri, sunt dublate în cele mai mici detalii de un întreg cortegiu de valori simbolice.”<sup>19</sup>

Omul sensibil ia din viață aspecte importante și interesante pe care le supune discuției, scriiturii, filmului, picturii, viziunii proprii în cele din urmă, prin expresia artistică pe care o alege. Sunt lucruri la care cu toții ne-am gândit măcar o dată. Asta le și face să fie universale și valoroase.

“La vida es sueño!” (Viața e vis)

---

<sup>13v</sup> Jacob Levy Moreno, *Povestea vieții mele*, ed Trei, 2008

<sup>14</sup> Denis Babelt, *Rencontre avec Peter Brook, Travail Theatral*, nr. 10, 1973, p 26

<sup>15</sup> Alexa Visarion, *Spectacolul ascuns, Oglinda Bruegel*, Ed. Buna Vestire, Blaj 2010, p 337

<sup>16</sup> Filip Mureșan, *Timpul ciclic. Anul trecut la Marienbad, o abordare utopică*, p 8, lucrare de licență, februarie 2011, UNATC “I. L. Caragiale”, Facultatea de Film, secția Multimedia, coordonator prof.univ.dr. Adina Petrescu

<sup>17</sup> Peter Brook, *There Are No Secrets*, Methuen Publishing Limited, Londra, 1995, p 8-10

<sup>18</sup> Mircea Eliade, *Drumul spre centru, Oceanografie, La vida es sueño!*, Ed. Univers, București 1991, p 21

<sup>19</sup> cf. M. Griaule, *Dieu d'eau*, cf. G. Dieterlen, *La religion de Bambara*; cf Talayesva, *Soleil Hopi*

În ce sens este adevărată această afirmație? În nici un caz în sensul că viața e ireală; ci mai degrabă că viața este o continuă creație de miraje, o continuă intervenție a visului prin instinctul pe care îl are de a ieși întotdeauna din realitate, de a nu fi prezent; mai precis, de a crea în continuu un prezent personal, o sinteză proprie organismului său spiritual.”<sup>20</sup>

Visul e uleiul care stă mereu deasupra apei vieții. O protejează într-un fel, dar o și ascunde.

### Visele

Visul este limbajul cinematografic al inconștientului. Elaborarea visului este transformarea visului latent în vis manifest. A filmului interior în film cinematografic. Visul latent (filmul interior) este mai vast decât visul manifest (filmul obiectivat). Visul manifest este o traducere abreviată a visului latent. În procesul de elaborare apare fenomenul de condensare, care are trei procedee: primul elimină unele elemente latente, al doilea este cel în care visul manifest conține doar elemente ale visului latent și al treilea conține elementele latente care au trăsături comune și se vor regăsi fuzionate în visul manifest. Prin acest fenomen un vis manifest poate conține mai multe elemente ale unor serii de vise latente.

Transformarea visului latent în vis manifest se numește deformarea visului și este procesul adăugat elaborării.

Activitatea care ne duce de la visul manifest la visul latent se numește interpretare și este procesul care suprimă deformarea.

“Harta lumii imaginabile nu este desenată decât în vise. Universul sensibil este infinit de mic.”<sup>21</sup>

Fiecare film a existat mai întâi ca vis, iar Cinematograful este visul comun al umanității.

Freud în “Spiritul și raportul său cu inconștientul” stabilește o legătură între vis și spirit. “Spiritul se deosebește fundamental de vis în ciuda asemănării dintre ele. Cea mai importantă deosebire constă în corelația lor socială. Visul este un produs spiritual cu totul asocial el nu poate comunica nimic unui alt individ. Spiritul, dimpotrivă este cel mai social dintre toate mecanismele sufletești orientate spre obținerea plăcerii.”

Adesea se face analogia între vis și film. Ea funcționează desigur pe mai multe planuri.

Pornind de la afirmația lui Freud “Percepem adesea imagini vizuale care pot fi uneori însoțite de sentimente, de idei, de impresii furnizate de alte simțuri decât văz, dar întotdeauna și pretutindeni domină imaginile. În consecință dificultatea de a povesti un vis rezultă, în parte, din faptul că avem de transpus imaginile în cuvinte. Deseori persoana care este pusă să povestească visul spune că i-ar fi mai ușor să-l deseneze.” Filmul cere să gândim în imagini nu doar să povestim, dar mecanismul e preexistent.

Filmul interior are „noblețea creatoare a visării, o elecțiune a unei părți a imaginației creatoare în raport cu tot ce vine din imaginar.”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Mircea Eliade, *Drumul spre centru, Oceanografie, La vida es sueño!*, Ed. Univers, Buc., 1991, p 19-20

<sup>21</sup> G. Bachelard, *Reverii*

<sup>22</sup> H. Corbin, *Avicenne et le recit visionnaire, Etude sur le cycle des recits avicenniens* (Paris-Teheran, 1954; ediția a 2-a, Paris, 1979).

### **Filmul cu toate categoriile sale și sursele media: radio, televiziune, internet.**

“Filmele sunt niște vise miraculoase, la care putem participa și noi, sunt viziunile unor titani, a unor oameni mai liberi decât noi. Cred că atunci când se va înțelege bine *analogia dintre film și însăși condiția vieții noastre sufletești* – vom înțelege mai mult și esența omului și covârșitorul rol al visului.”<sup>23</sup>

Puterea artei cinematografice face ca un “spațiu gol” să poată fi transformat într-o fereastră prin care privim în afară ceea ce e înăuntrul nostru. Afară e înăuntru, înăuntru e afară. Aceste imagini există. De exemplu în “Călăuza” lui Tarkovski.

Filmul se desfășoară între secvențe în mintea spectatorului, spunea David Mamet citându-l pe Eisenstein.

“Fereastra, ca o ramă, face un templu dintr-o frântură de lume. Fereastra face grădina așa cum rama intensifică scena pe care o izolează. Formele care caută izolarea în ramă provoacă reculul nesfârșit al celui care se apropie încet, pas cu pas, de ele.”<sup>24</sup>

### **Documentarul**

Conține chiar prin numire ideea de documentare.

Este un tablou abstract, devenit concret prin povestirea imaginii de dincolo, sau figurativ, dezvoltat prin felierea înțelesurilor pe care le poate conține.

Filmul cinematografic de ficțiune are nevoie de documentare, de cercetare. În filmul documentar sunt conținute posibile schițe de povești pentru filmul de ficțiune. Deci documentarul este o sursă pentru filmul de ficțiune dar și pentru filmul interior el conținând tocmai descoperirea și explorarea unor universuri posibile.

Documentarul este legat de veridicitate. Veridicitatea – nu realismul – e condiția esențială meta-estetică a oricărei ficțiuni, tocmai pentru că în absența ei nu pot fi stârnite în spectatori filme interioare. Veridicitatea unora le apare ca expresie a așa zisei realități.

### **Making of-ul**

Making of-ul ca propunere este film interior (momente ale creației), pentru filmul de ecran și suport al receptării. Nu întâmplător în ultima vreme tot mai multe DVD-uri comerciale conțin drept bonus scene de la filmare. Ca să vedem cum s-a ajuns de la filmul interior al autorilor la ceea ce ni s-a servit ca produs finit. Vedem tot un dat. Atât cât ne este îngăduit vom face propriile distincții.

Procesul poate conține și un fel de making of. Uneori filmul despre film e un film mai ofertant ca “brut” pentru filmul făcut de receptor.

Nici filmul finit nu ne apare ca identic de la o vizionare la alta. Cu toate că el nu conține doza atât de mare de viu a spectacolului teatral care e în creștere, în desăvârșire, ceea ce “vedem” ne pare a fi diferit, tocmai pentru că de fiecare dată corectăm filmul interior al receptării. O cauză este sala și publicul cu care vedem. Percepția diferă pe de-o parte de la micul ecran la marele ecran, pe de altă parte de la un tip de public la altul și nu în ultimul rând de la o vizionare la alta, chiar ipotetic, în aceeași sală și cu același public. Din cauza filmului interior cu care intrăm în sală, din cauza unei etape diferite de viață în

---

<sup>23</sup> Mircea Eliade, *Drumul spre centru, Oceanografie, La vida es sueño!*, Ed. Univers, București 1991, p 20

<sup>24</sup> Pascal Quinard, *Sexul și spațiu*, Ed. Humanitas, București, 2006, p 47

care ne găsim, din cauza unor acumulări și eliberări interioare petrecute în intervalul de timp dintre prima și a doua vizionare. Am să mă refer pe larg în capitolul 8 la un alt aspect care ține de filmul interior pe care îl poate induce un anumit film finit de ecran.

Filmul e o mărturisire conștientă prin imagine, căci acesta e rolul ei de “mărturisită conștientizare”, asumată. Indiferent de voința autorului orice om care va privi va fi un *martor*. Întotdeauna și în orice caz este o interpretare a realității. Desigur față de anumite evenimente, situații această calitate a martorului e mai pregnantă sau dimpotrivă (etimologia cuvântului martor > mărturisitor). Manifestarea are în esență rolul mărturisirii.

Până la urmă înregistrarea denaturează, distorsionează, atunci când ești în căutarea unei realități istorice palpabile. Toate lucrurile sunt impregnate cu substanță “vie”, prin urmare cu subiectivitate.

Teatrul radiofonic, prin vocea umană <sup>25</sup> este generator de film interior. Aici legătura fuzionează și este creată pe mai multe straturi. Pe de-o parte textul piesei, pe de altă parte piesa, muzica, imaginea actorilor aduși în memorie prin voce, sunetul ca fond imaginar/imaginal al construirii mentale a scenografiei și mise en scenei. Este un teatru fără imagine concretă însă vie și prezentă și în aceeași măsură și cu aceeași putere și film. Imaginea abstractă a unui film nefilmat în plan fizic dar prezent în sens metafizic.

Orice sursă care generează filmul interior a avut la rândul ei ca sursă filme interioare.

Este și măsura cu care toate aceste surse care generează film interior îl și pot inhiba. Prin bruiaj, prin interferențe culturale nedorite. Paradoxal este că deși liberul arbitru al filmului interior este la el acasă, orice restrângere a libertății, va genera cu o și mai mare putere film interior. Un om închis, un om suferind de vreun handicap, un orb, un surd sau un om care se bâlbâie, în vocea lui interioară nu e bâlbâit, are de cele mai multe ori o bogăție de filme interioare mai mare decât a celor care se pot exprima. Filmul interior e liber de orice constrângeri.

Orbii născuți orbi visează un fel de imagini. Cu alte cuvinte în viața lor visată sunt văzători. Desigur într-un mod diferit față de noi. Însă și ei ca și noi au o reprezentare despre sine. Cred că tot acest *sine* se ocupă și de restul, adică de cum și ce vedem în viața trăită. Prin urmare reprezentarea ține de o *convenție* privind viziunea.

Nici imaginea și nici sunetul nu sunt vreodată absente în viața noastră.

Fără film interior nu ar fi posibilă înțelegerea supra-teimei și nici a vreunui procedeu stilistic, a subtilității unui limbaj. Este ca o sinapsă neuronală în fracțiunea de secundă de dinaintea unei conectări.

Analiza unei opere de artă e o operă de artă.

Teatrul poate începe ca “Spațiul gol” al lui Peter Brook: “Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ce trebuie ca actul teatral să înceapă.”<sup>26</sup>; cinematografia începe fără sonor, deși îl conține; nu există film mut, decât în sens tehnic și filmul interior a început atunci când ai văzut și nu doar ai privit. Atunci când te-ai întrebat. Atunci

---

<sup>25</sup> Jean Cocteau, 1930

<sup>26</sup> Peter Brook, *Spațiul gol*, Ed. Unitext, București 1997, p 17

pătratele lui Malevici nu vor fi doar niște pătrate, liniștea sau fotografiile de negru dintr-un film nu vor fi o “pauză publicitară”, pânzele albe ale lui John Cage, vor cânta liniștea albă, spațiul gol se va umple cu imaginație și viață.

### III. TIMP ȘI SPAȚIU ÎN FILMUL INTERIOR.

#### TIMP KAIROTIC (SUBIECTIV). TIMP CRONOLOGIC (OBIECTIV)

##### Timpul XPÓNOS

Cuvântul timp din limba română, preluat din latinescul “tempus”, printre originile, explicațiile și sensurile sale, are ca etimologie cuvântul “tap”, provenit din sanscrită însemnând **lumină care arde**. Avem de la bun început un prezent continuu, un model religios și un model cuantic al Ființei în care nu există Trecut și/ sau Viitor. Nu există decât Prezent, ne învață fizica cuantică și din ce în ce mai mult psihologia contemporană transpersonală. Timpul care asemeni șarpelui își înghite coada, timpul uroboric printre altele semnifică și circularitate, ciclicitate, oscilație, ritm. Dacă avem în vedere miturile dar și știința – care sunt antagonice doar pentru ignoranți, avem distincția clară între absolutism și relaționism. Absolutiștii se aliniază teoriei newtoniene în care spațiul și timpul sunt gândite ca lucruri reale “locuri atât ale lor, cât și ale tuturor celorlalte lucruri”. Timpul și spațiul sunt *lucruri* reale, recipiente având întindere și durată ... infinite. Desfășurarea succesiunii evenimentelor din lume are o poziție determinată care ar fi putut să fie alta dacă procesul ar fi început *altcândva* sau *altundeva*. Universul este un mecanism, un Ceas imens. Prima poziție europeană radical relaționistă este a lui Leibniz. Metafizica sa nu admite spațiul absolut pentru că “realitatea e formată din entități spirituale fără întindere.” Dacă noi “privim lumea ca având întindere spațială și temporală dincolo de noi, ține de o cunoaștere a priori pe care noi o impunem realității iar această întindere a ei este o realitate în sine” (cf Immanuel Kant, „Critica rațiunii practice”).

##### Timpul Kairotic

Timpul interior, subiectiv, timpul nemăsurabil și nemăsurat. “Clipa, Prezentul continuu.” Timpul etern. Timpul lui “în veci.” Odată ca niciodată. Din caietul vremii ...

##### Timpul Cronologic

Timpul ceasului bătut. Timpul numărat. Timpul ticăit. Timpul cu un singur sens, cu o singură dimensiune. Timpul cronologic zis obiectiv este adesea confruntat cu timpul subiectiv. Este “*cadru* a tot ce-i trecător”.<sup>27</sup> Chiar și atunci când ne propunem să ascultăm cum trece timpul vom filtra această ascultare prin propriul caiet al timpului. Timpul nu e măsurabil decât din punct de vedere al unei convenții. Noi devenim conștienți de acest timp, atunci când ne luăm anumite repere comune de care avem nevoie în comunicare sau în analiză în sens istoric. Există și credința că un om supus trăirii unui astfel de timp, un om pe care îl trăiește timpul este supus unor suferințe greu de îndurat.

---

<sup>27</sup> Emil Cioran, op.cit, p 91.



De altfel psihologia contemporană ne arată clar că sunt oameni care percep că trăiesc *în timp* și oameni care percep că trăiesc *prin timp*. Unii trăiesc mai mult prin percepțiile emisferei stângi alții se lasă mai influențați de cea dreaptă.

„Este un lucru foarte greu să (*asumi*) consumi timpul; majoritatea oamenilor îl evită, ies din el, fie că evocă trecutul, fie că își *crează timpul lor personal, filmul lor interior (proiecția lor)*. În acest sens se poate spune că viața e un vis; în sensul că *nu (ne dăm voie să) trăim (efectiv Aici și Acum, (Dasein, cum profund zic nemții, niciodată în prezent în actualitatea concretă. (Există și o altă “actualitate”, sinteză de vis și realitate, adică un prezent modificat de personalitatea noastră, un prezent creat de noi).”*<sup>28</sup>

Fiecare stare de spirit, trăire, are propriul ei timp și ritm. Frica are un timp care se suspendă. Visul are un timp flexibil, elastic, pentru că noi procesăm din alte coordonate în vis și ne folosim de toate scurtăturile învățate în viața trăită și în viața visată. De multe ori trezirea din vis creează impresia că a trecut mai mult timp pentru că în vis evenimentele sunt comprimate sau decomprimate în raport cu ceea ce prin consens numim timp obiectiv. Nu putem să nu ținem cont de realitatea consensuală, fiindcă ea e puntea către ceilalți, dar nici nu ne lăsăm dominați de ea. Depinde cât ascultăm mintea inimii și cât ascultăm inima minții.

Fiecare loc, fiecare spațiu își au propriul lor timp. Dacă trăim într-un alt loc din lume ne vom adapta ritmului acelu loc, adică spațiului și timpului acelu loc. Realității consensuale definite de comunitatea locală.

## FILM INTERIOR / FILM CINEMATOGRAFIC

În **filmul interior** timpul este de fapt kairotic. Au loc întoarceri și reconsiderări care nu se constituie în flash-back-uri așa cum nici anticipările nu se constituie în flash-fwd. Timpul lecturii și timpul meditației pot fi simultane. Receptarea a avut loc instantaneu, în sensul lui Spinoza nu al lui Descartes. În **filmul de cinema** există un timp al receptării și un timp al narațiunii necesar subiectului. Meditația este posterioară. Simultaneitatea receptare - meditație este provocată de activarea filmului interior. În film discontinuitățile segmentelor de spațiu și timp sunt supuse unei continuități necesare. Desfășurarea are loc pe orizontală, în axul sintagmatic, al discursului exprimat, expus. În **filmul interior** segmentele spațio-temporale se constituie într-o verticală, în adâncime și în înălțime de-a lungul paradigmelor expuse. Reîntoarcerile constituie reevaluări, de fapt comutări de stări spirituale. În **filmul de cinema** reîntoarcerile sunt reinterpretări ale unui protagonist sau ale regizorului Demiurg.

Astfel prin alăturarea unor cadre din spații diferite, din timpi diferiți sau din spațio-temporalități diferite, filmul de cinema aduce sub ochii noștri noul timp și spațiu creat din discontinuități ce slujesc continuitatea ideii, a poveștii regizorului Demiurg. În filmul interior suntem în Spirit, în filmul de cinema suntem mai degrabă în carne, în Soma.

---

<sup>28</sup> Mircea Eliade, op. cit, pg. 22.

## ÎNTÂLNIREA SPAȚIO-TEMPORALĂ DINTRE FILMUL INTERIOR ȘI FILM

Se poate crea un spațiu și un timp simultan, paralel, tangențial prin compunerea celor două. O acoladă spațio-temporală mixată cu esența subiectului filmului ecran sau cu frânturi din el. La întâlnirea dintre cele două coordonate, axe, se formează un nou ax, mai întâi cu creatorul și apoi cu receptorul.

Ieșirea dintr-un timp psihologic creat în filmul de cinema se petrece asemenea trezirii dintr-un vis. Timpul și spațiul aceluia segment din filmul de cinema s-au unificat în timpul interior al receptării.

Configurarea spațio - temporală este dată în filmul de cinema, progresiv, gradat sau de la bun început. Recompunerea întregului are loc în mintea spectatorului. Chiar pornind de la detalii de la particular către general se are în vedere întregul. Filmul de cinema va arăta la un anumit moment de timp cui aparțin acele detalii, însă filmul interior creează în tot acest timp variante. Pentru că nu există spațiu golit de timp, tendința firească a receptorului este să umple un spațiu în legătură cu care nu a primit încă toate reperele necesare, cu un alt timp, deocamdată cu pulsația ritmului creat până în acel moment, adică a interferenței între (dintre) respirația spectatorului cu cea a spectacolului.

Subiectivizarea timpului obiectiv vehiculată în filmul de cinema prin impresia de durată trebuie să se poată regăsi în timpul interior al spectatorului. Trebuie creat terenul necesar și trebuie dirijată atenția prin ritm (durate între evenimente cu impact emoțional) în așa fel încât spectatorul să nu perceapă vreo măsură ca prea lungă sau prea scurtă. Cu toate că în timpul măsurat „obiectiv” ea poate să fie așa. Asta înseamnă ca percepția creatorului să fie când de dinăuntru când de dinafară, neînțelegând prin aceasta neimplicare, ci implicare, asemeni unui spectator, de o manieră echilibrată care să slujească tandemului autor - receptor. Autorul trebuie să fie și receptorul conștient al propriei sale opere. Ritmul e impus de autor și supus filmului interior al autorului.

În filmul interior noi dăm semnificația. Ritmul e măsura cantităților de emoție care în ultimă instanță jalonează percepția timpului receptării.

Timpul e perceptibil prin ritm. Are loc o compunere a ritmurilor.

Montajul are loc în ambele cazuri. Unul e dat, unul e creat. De la o lectură la alta intervin reconstrucții în filmul interior. În filmul de cinema - reinterpretări.

## REAL. REALITATE

Realitatea preconfeționată din film și realitatea zisă virtuală din filmul interior.

Există diferențe consistente între Real și realitățile fiecăruia din noi: autori sau receptori. Realul e infinit, de necuprins și practic nu suntem în afara sa ci doar într-o anumită poziție față de el, chiar dacă noi generăm realități explicative. O realitate exprimată dintr-o poziție necunoscută receptorului poate părea o ficțiune pentru acesta. Nu mă refer la situația extremă în care nu există nici un referențial, acolo va pica în gol orice expresie.

Mă refer la diferențele dintre **o realitate scrisă** din închipuire sau dintr-un fapt petrecut, **închiphuită** - lucrată ca improvizație sau **surprinsă** și redată.

Reconstruirea unei situații scrise, închipuite, surprinse presupune activarea filmului interior. Punerea în situație. Cum era? De ce făcea cutare lucru? Înțelegerea unei particularități determină felierea cât mai subțire până ce se ajunge la miezul acelei

particularități, prin parcurgerea acestui traseu nu se face altceva decât o traversare spațio-temporală și de conținut a unei situații, adică se deschide un film interior. Este necesară reconstruirea întregului univers din care se trage povestea respectivă.

Imitarea realității și încercarea de a o conserva, de a o pune într-o conservă cinematografică prin toate mijloacele, este echivalentă cu amputarea viului, adică cu uciderea *Realului*. Realitatea este **vie**. Imitarea ei are ca rezultat, în pictură, așa numita pictură de gang sau mai simplu spus kitsch-ul.

Orice încercare de a pune în scenă un obiect-gând într-un mod calculat, etichetat (de aici până aici) va eșua, pentru că amputează *sensibilul, viul, coarda care vibrează în adierea Vieții veșnice a Lumii*. Nu există nici o reprezentare “mai fidelă” a realității. Reprezentarea realității nu are termen de comparație, pentru că iterațiile realităților noastre parțiale ating Realul la infinit.

Lumea exterioară e de fapt o reprezentare a lumii interioare.

Toată lumea exterioară e interioară și proprie fiecărui individ.

Distincția între mistic și magic făcută de Nae Ionescu, în care mistic ar putea fi înțeles ca cel ce se lasă cuprins, cel ce dă, cel ce se supune logosului divin și magic ca cel ce ia ar putea exista și între filmul interior și filmul de cinema dacă filmul de cinema nu ar fi până la urmă produsul unor filme interioare. Filmul e magie atâta vreme cât se mărginește la neîmpărtășire și e mistic pentru că împărtășește. Sensul său trebuie să fie centripet nu centrifug.

“[...] experiența spațiului sacru permite “întemeierea Lumii”: acolo unde sacrul se manifestă în spațiu, unde se dezvăluie realul și lumea începe să existe.”<sup>29</sup> Dinlăuntru spre afară, afară e înăuntru, înăuntru e afară. La Tarkovski spațiul nu e omogen. Sunt fisuri, rupturi umplute cu spațiu sacru. (Cf. M. Eliade, “Sacru și profan”)

Simbolul dezvăluie o lume, simbolistica o oferă, o *dăruiește* în sensul lui Mauss<sup>30</sup>, nu o explică.

“Un simbol dezvăluie întotdeauna, în orice context, unitatea fundamentală a mai multor zone a realului.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, p 51, Humanitas 2000, București

<sup>30</sup> Marcel Mauss, *Eseu despre Dar*, Ed. Institutul European pentru cooperare Cultural-Științifică, Iași, 1993

<sup>31</sup> Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, p 411, Ed. Humanitas, București, 1992

## SUNETUL DIN OFF. PERSPECTIVE. SCENOGRAFIEREA SPAȚIULUI PRIN SUNET

Imaginea generează sunet și sunetul generează imagine. Un sunet din off va purta cu el imaginea a ceea ce rostește. Sunetul vindecă, imaginea anesteziază.

Sfinții Părinți spun despre imagine că e una din porțile spiritului neelevat. Nici Ilie și nici Moise nu l-au putut vedea pe Dumnezeu dar l-au putut auzi.

Sunetul e o poartă a Spiritului. Vedele așează lumea pe Sunetul primar. Poate dintre limbile Europei doar engleza a mai menținut conotația aceasta. În toate credințele oamenii cântă. Își cântă bucuria sau tristețea lor în fața lui Dumnezeu. Vibrațiile produse de cântările lor au tot felul de urmări așa cum vibrațiile produse de sunetul clopotului distrug bacteriile, microbii pe o arie destul de întinsă. Fetusul aude înainte să vadă. “La început a fost Cuvântul [...]” (Ioan I, versetul 1)

În film, în teatru dar și în viață un personaj devine *prezent, ființează* prin imagine și sunet. În film sau teatru îl vom recunoaște atunci când îl vom vedea sau reauzi, pentru că îi vom recunoaște chipul sau vocea. Mai mult, un personaj care are să zicem o caracterizare sonoră (un motiv muzical) devine *prezent* chiar dacă vizual nu este înfățișat.

Într-un dialog cadrul de ascultare va purta cu el și imaginea vorbitorului, chiar dacă ea nu este arătată.

Pe de altă parte nu doar sunetul comportă această caracteristică ambientală, model preluat din viață în film, ci și imaginea. Imaginea ca și sunetul devin ambientale nu doar din punct de vedere formal, tehnic, atunci când te poți integra în universul propus. Surround-ul formal, tehnic, creează și el sentimentul spațialității imaginii asta și pentru că ele (imaginea și sunetul) se generează reciproc.

Sunetul este o artă a scenografierii, a concretizării spațiale și temporale, a ancorării evenimentelor imprecise sau eludate intențional și nu întâmplător sau doar tehnic se găsește la capătul firului producției, cu toate că există și excepții. Este cu precădere un referențial, raportat la funcțiile limbajului. Sunetul comportă o bună parte din caracteristicile imaginii. Are încadratură, deci poate să stabilească cât de aproape sau de departe ne găsim de subiect, are unghiulație deci spune și în ce raport ne găsim și obiectiv, ca obiectivul aparatului de filmat, tipul de microfon pe care îl folosim. Paradoxul este că deși are o complexitate tehnică incredibilă greu de depășit, cu toate că pare simplu, este imposibil de reprodus așa cum îl auzim în situațiile naturale. Să ne aducem aminte primele cuvinte din cinema, în filmul “Jazz Singer” (Alan Crosland, 1927, adaptare după piesa lui Samson Raphaelson): “Wait a minute, wait a minute, you ain’t heard nothing yet.”

Fragment dintr-un interviu cu Sergiu Celibidache.

“Dumneata trebuie să înțelegi că sunetul așa cum îl produceți dumneavoastră, este, are o calitate dar nu o calitate muzicală. Așa zisul progres tehnic este o totală stălcire a relațiilor reale între sunet și mișcare...Domnule, sunetul se mișcă! Ori, tot este *proiectat într-un alt sistem referențial*. Și nu vei conține absolut nici una dintre măsurile omenești căreia i-a dat viață. Dumneata, cu noile aparate și amplificării și stereofonii ai să crezi valori sonore, impresii sonore, dar niciodată alea care poartă ideea compozitorului, așa cum a auzit-o el.

Deci prin forța lucrurilor te îndepărtezi de esența muzicii, adică ajungi la *impresii muzicale*. Noi ne slujim, ne folosim de impresii muzicale, dar ca să transcendem, nu ca să le înlănțuim. Dumneata cu noile descoperiri poți să dai niște impresii extraordinare. Electronica, e o bogăție de expresie extraordinară, dar nu se poate transcende, că n-apartine decât voinței omului. Dar în sunet e ceva care aparține și cosmicului. Octava, e un fenomen cosmic. Dumneata ai furat de la natură sunetul de frecvențe egale. Ai pus coarda între două ... și sună, bing. Eh, asta ți se pare pentru că în fond cosmosul și-o recapătă, și-o recâștigă. Ea se împarte în trei și dă naștere unei armonice. Dă naștere unei serii de epifenomene care-ți arată cum moare sunetul.

În muzică, în fiecare secundă trebuie să știi de unde vii și unde te duci. Deci, momentul ăsta are o valoare relativă...trebuie să ți-l însușești. Dumneata când ești aici ești și aici. De aici afirmația zen. Adică, eu sunt aici pentru că nu sunt aici. Dacă aș fi numai aici nici n-aș ști de unde vin și nici nu știu unde mă duc. Ori, care e esența în muzică?...în momentul, măsura șapte eu trebuie să știu de unde vin, de ce am ajuns, cum am ajuns la măsura șapte și trebuie să știu unde mă duc. Deci sunt aici fără să fiu aici. Asta e esența transcendenței. Ori în muzica asta....impresii, că ți-a ameliorat... se aud alte valori decât alea care au dat naștere sau alea care au animat sufletul compozitorului.”<sup>32</sup>

Sunetul e un material de construcție. Are textură, formă, densitate, materialitate, volum, culoare, temperatură, stare de agregare. Se pot crea spații și perspective prin sunet, unghiulații și încadrături, timpi, scenarii, lumi. Un alt mod de a scenografia universul. Propria *arhitectură*<sup>33</sup> a lumii. Auzim surround. Dar vedem surround? Fiziologia nu ne permite să vedem surround, însă surround-ul sonor (dat fiziologic) creează o prelungirea mentală a imaginii. Mai mult, lobul creierului responsabil pentru vâz, este cel occipital, situat în spatele capului. În mod ciudat uneori vâzul poate apărea ca o concluzie a ceea ce nu vedem. Cred că nu vedem surround doar pentru că ar fi fost redundant. Se pare că e suficient să auzim surround ca să ne imagin(ăm) restul. Traseul dus-întors al imaginii, de la ochi, ferestrele către lume, prin căile optice, (nervul optic, celule retiniene etc.) către lobul occipital, ca și cum imaginea ar vrea să evadeze, și înapoi către lume ca și cum mintea noastră a confecționat-o, sugerează tocmai nevoia proiectării pe un ecran.

Sunetul generează spații. Sunt spații care fac sunetul mai tăcut, mai prezent, mai tăios, după cum sunt și sunete care fac spațiile mai mari, mai aerisite. Materia mustește de sunet. O *pauză spațială* poate fi, paradoxal, *foarte zgomotoasă*. Un sunet poate “înlocui” un obiect, o persoană, o stare, o serie de imagini, reclădind, recreînd o lume.

---

<sup>32</sup> Sursă Youtube, Interview with Celi, 1978, only in romanian.

<sup>33</sup> ἀρχιτέκτων – arkhitekton, de la ἀρχι- "origine, început, principiu, autoritate" și "τέκτων "constructor, dulgher, zidar"). Aristotel a fundamentat înțelesul lui “arhe” ἀρχή ca element sau principiu al unui lucru, care de asemenea este nedemonstrabil și intangibil în sinea lui și care asigură circumstanțele, condițiile ca acel lucru să se întâmple, să existe, să ființeze.

**Bibliografie:**

1. Alexa, Visarion; *Spectacolul ascuns*, Ed. Buna Vestire, Blaj, 2010
2. Babelt, Denis; *Rencontre avec Peter Brook*, Travail Théâtral, nr.10, 1973
3. Brook, Peter; *Spațiul gol*, Ed. Unitext, București, 1997
4. Brook, Peter; *There Are No Secrets*, Methuen Publishing, Londra, 1995
5. Cioran, Emil; *Cioran și Muzica*, *Antologiile Humanitas*, Ed. Humanitas, București 1996
6. Corbin, Henry; *Avicenne et le recit visionnaire*, Paris-Teheran, 1954
7. Eliade, Mircea; *Drumul spre centru*, Ed. Univers, București 1991
8. Eliade, Mircea; *Sacrul și Profanul*, Ed. Humanitas, București, 2000
9. Eliade, Mircea; *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992
10. Kandinski, Wassily; *Despre spiritual în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994
11. Mauss, Marcel; *Eseu despre dar*, Institutul European pentru cooperare Cultural-Științifică, Iași, 1993
12. Michelli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Meridiane, 1968
13. Quingard, Pascal; *Sexul și spaima*, Ed. Humanitas, 2006
14. Alexa, Visarion; *Spectacolul ascuns*, Ed. Buna Vestire, Blaj, 2010