

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ "I.L.CARAGIALE" BUCUREȘTI**

**REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT**

Titlul tezei: „LIMBAJUL IMAGINII CINEMATOGRAFICE”

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
Prof.univ.dr. MANUELA CERNAT

DOCTORAND:
MARIAN STANCIU

Anul 2018

CUPRINS

I. ARTA IMAGINII DE FILM	4
I.1. Introducere în evoluția artei și imaginii din perspectivă antropologică.....	4
I.2. Artele spectacolului – imagine și mișcare scenică.....	15
I.3. Artele plastice – imagine și percepție între bidimensional și tridimensional.	19
I.4. Dezvoltarea mijloacelor moderne de expresie prin intermediul imaginii – Fotografia.....	24
I.5. Elementele constitutive ale limbajului specific fotografiei	30
II. DE LA FOTOGRAFIE LA PROIECȚIA IMAGINII MOBILE	38
II.1. Fenomenul persistenței retiniene.....	38
II.2. Pași concreți de la inventarea lanternei magice la tracțiunea benzii de imagine	41
II.3. Revoluția lui Edison și invenția fraților Lumière.....	44
III. APARIȚIA CINEMATOGRAFULUI	49
III.1. Cinematograful fraților Lumière.....	49
III.2. De la efectele lui Méliès la „Metropolis” al lui Fritz Lang.....	51
III.3. Coordonate ale imaginii la cumpăna dintre „silent era” și filmul sonor.....	58
III.4. Contribuții la dezvoltarea imaginii de film din perspectiva cinematografului rus	60
IV. DINAMICA IMAGINII DE FILM. MONTAJ ȘI MIȘCARE	73
IV.1. Convenții și specificități ale montajului în viziunea teoreticienilor ruși.....	73
IV. 2. Tipuri de montaj. Analiză.....	75
IV. 3. Marile capodopere cinematografice din perspectiva montajului.....	79

IV. 4. Fellini și Hitchcock, doi maeștri ai montajului în cheie stilistică opusă.....	92
V. FUNCȚIA LUMINII ÎN ARTA FILMULUI	103
V.1. De la arta iluminatului natural la tehnica iluminatului artificial.....	103
V.2. Funcția iluminatului în artele spectacolului.....	107
V.3. Magia luminii în creația cinematografică.....	109
V. 4. Influența eclerajului în dezvoltarea școlilor de film.....	112
V.5. Rolul Directorului de imagine în raport cu lumina.....	119
VI. FUNCȚIA MIȘCĂRII ÎN NARAȚIUNEA CINEMATOGRAFICĂ	123
VI. 1. Determinări tehnice și estetice ale mișcării de cameră.....	123
VI.2. Obiectivul – rol și funcții în desăvârșirea creației cinematografice.....	131
VII. DIRECTORUL DE IMAGINE – creație și profesionalism în cinematografia românească	134
VII.1. Primii pași către o școală națională de imagine de film.....	134
VII.2. Marile creații românești din perspectiva Directorului de Imagine.....	138
VIII. CONFESIUNEA UNUI ARTIST.....	159
VIII.1. Filmul românesc văzut prin lentila Directorului de imagine.....	159
VIII.2. Artă imaginii de film... încotro?	188
ANEXE. FILMOGRAFIE	201
BIBLIOGRAFIE	245

Cuvinte cheie: director de imagine, arta imaginii, cinematograf, expresie, concept, montaj, lumină, creație audiovizuală, narațiune, cadru, receptare vizuală.

Rezumat LIMBAJUL IMAGINII CINEMATOGRAFICE

Unul dintre cele mai importante mecanisme ale dezvoltării culturii și societății umane în ansamblul ei – receptarea vizuală – a influențat decisiv de-a lungul timpului evoluția socială, artistică și psihologică a omului modern. Cinematograful, televiziunea, producțiile digitale și-au extins influența în aproape toate ariile de dezvoltare, fiind strâns legate de uriașa evoluție tehnico-științifică actuală. Încă dinainte de „revoluția” digitală, cinematograful a adus pentru prima oară sub formă vizuală momente și locuri diferite, prezentate simultan, asamblate prin montaj ca un tot unitar. Prin procedeele sale specifice de compunere a spectacolului filmic, cinematograful a oferit o perspectivă inovatoare noțiunii de timp și spațiu în artă.

În esență, arta imaginii de film reprezintă o formă de comunicare ce dispune de puterea de a grupa, cu mijloace specifice, diverse impresii artistice într-o formă încheată, fie simultană, fie succesivă. Regula celor trei unități – de timp, de loc și de acțiune – desăvârșește acest sistem individual, coerent, rezolvând în mare măsură problema exprimării timpului și spațiului cu care se confruntă celelalte arte. Etapele aceluiași eveniment sau ale aceleiași existențe – cu alte cuvinte, o suită ireductibilă de imagini, aparent fragmentată – se transformă, prin arta imaginii și prin montaj, într-o formă material-vizuală unitară.

Prin intermediul cercetării care a dus la finalizarea tezei de doctorat *Limbajul imaginii cinematografice*, au fost identificate etape specifice și mijloace de rezolvare ale unor probleme de natură vizuală cu care Directorul de Imagine s-a confruntat de-a lungul timpului. Folosind

lumina ca principal mijloc de creație, Directorul de Imagine s-a supus aceluiași legi pe care își fundamentează creația artele plastice – compoziție, mișcare, perspectivă, culoare. Pentru a înțelege în profunzime arta imaginii, a fost trasată o paralelă între creația audiovizuală și cea a artei plastice. În dezvoltarea acestui subiect, s-a pornit de la premisa conform căreia pictorul transpune în tablourile sale fenomene, relații umane, stări sufletești, evenimente pe care realitatea înconjurătoare le oferă într-un cadru istoric dat. Privite prin ochiul subiectiv al artistului și purtând amprenta atitudinii sale, ele devin în totalitatea lor expresia observării și gândirii artistului, a talentului său de a le conferi o nouă imagine prin desen și culoare.

De-a lungul secolelor, misiunea cea mai importantă a oamenilor a fost aceea de a reproduce și transmite cunoștințe și ritualuri sacre din generație în generație, prin redarea cât mai fidelă a imaginilor care formau universul respectiv. Pentru vechii egipteni, atât sculptura cât și artele grafice au condus la crearea unor forme care exprimă și păstrează esența și atributele ființelor. În Europa renascentistă, pictorii și sculptorii au contribuit decisiv la descoperirile din domeniul redării perspectivei, a peisajelor, dinamicii tablourilor și, nu în cele din urmă, la senzația de mișcare a figurilor surprinse de penelul maestrului.

În fotografie s-a ajuns mai târziu la conștiința că ea poate și trebuie să devină o modalitate de comunicare independentă, deosebită de pictură, desen sau gravură. Apariția fotografiei a stârnit entuziasm, confuzie și nedumerire, unii dintre critici anticipând dispariția picturii ca replică la un astfel de eveniment de proporții, alții ridiculizând fotografia, fără a-i înțelege pe deplin utilitatea. Cu toate acestea, a prefigurat apariția cinematografului, oferindu-i *unitățile* de bază – fotogramele instantanee – pe principiul cărora s-a dezvoltat ulterior industria filmului.

Continuând incursiunea în cercetarea artei imaginii, au fost analizate sistemele optice ale camerei fotografice și efectele diverselor unghiuri asupra imaginii. Camera fotografică se află la convergența a două fenomene deosebite, unul optic – care permite, cu ajutorul unui dispozitiv închis, izolat și al unei lentile, reproducerea în interior a unei imagini aflate în fața lentilei – și un fenomen chimic – fixarea acestei reproduceri a imaginii.

Fotografia, ca formă individuală de limbaj, se bazează pe cele mai vechi mijloace de comunicare grafică, însă desăvârșirea acestei tehnici la nivel de artă a presupus o multitudine de încercări, testări și coagulări ale informațiilor și tehnicilor din diverse epoci. Astfel, inventatorul francez Joseph Nicéphore Niépce a fost unul dintre pionierii dezvoltării fotografiei la începutul secolului al XIX-lea, inventând tehnica heliografiei. În paralel cu activitatea lui Niépce, în 1826, pictorul Louis-Jacques-Mandé Daguerre a concretizat primele încercări fotografice, unicate și ireproductibile. Urmând firul cronologic, câțiva ani mai târziu englezul William Henry Fox Talbot comunică rezultatul invenției sale: imagini fotografice negative pe hârtie, care – spre deosebire de unicatele lui Daguerre – sunt reproductibile în mai multe copii pozitive tot pe hârtie. Își numește imaginile Talbotypii, iar mai târziu le redenumeste sub titlul de Calotypii.

Saltul în tehnica fotografiei a fost realizat în 1878 de Eadweard J. Muybridge care reușește să surprindă un moment impresionant în istoria artelor vizuale: fotografierea unui cal în galop. Analiza mișcării s-a efectuat cu ajutorul unui dispozitiv care a constat din 24 de aparate fotografice declanșate pe rând, prin niște fire, de calul aflat în galop, în timpul cursei. Similar activității lui Muybridge, fiziologul francez Étienne-Jules Marey a făcut cercetări asupra animalelor în mișcare, cu ajutorul unei metode grafice inventate de el și bazate pe întrebuințarea unui stilet care înscria o linie pe negru de fum.

Caracterul documentar începe să formeze una din laturile constitutive ale limbajului fotografiei, conferindu-i un loc aparte în familia artelor vizuale. Această bază solidă a încrederii în imaginea fotografică duce la dezvoltarea genului de fotografie documentară cu nenumărate ramificații în toate științele, în tehnică și publicitate, precum și în presă. Acest lucru a fost posibil datorită faptului că oricine devenea, prin intermediul fotografiilor, un „martor ocular” al evenimentului la care lua parte.

Arta fotografică a constrâns creatorii la o anumită abordare și o anumită tematică, fapt determinat în mod special de folosirea unei combinații de unelte și materiale finite, atipice. Principala deosebire în ceea ce privește tematica derivă din faptul că, în timp ce artele plastice ajung să reflecte impresiile trăirilor interioare, fotografia rămâne, în cea mai mare parte, ancorată în zonele vieții exterioare artistului, în realitate.

Încă de la început, fotografia a beneficiat de două concepții majore. În concepția statică, atât traiectoria cât mai ales subiectul trebuiau să apară clare, nemișcate, orice neclaritate fiind socotită o greșeală, un defect al imaginii fotografice. Rezultatul era o imagine încrămențită, nenaturală, care cerea un efort mental deosebit pentru reintegrarea ei în realitate. Situațiile în care claritatea absolută este dorită și chiar necesară au legătură, primordial, cu redarea informației științifice (spre exemplu, fotografia științifică).

La celălalt pol se află concepția dinamică potrivit căreia neclaritatea este voit și conștient admisă și astfel dozată încât să nu dăuneze înțelegerii imaginii. Ea sugerează în felul acesta cele două caracteristici majore ale mișcării: traiectoria și viteza, deci elementele care compun mișcarea însăși. Pentru a sugera mișcarea am analizat modul în care aceasta poate fi realizată: prin procedeul *mobil clar – fond neclar* sau prin procedeul *mobil neclar – fond clar*. În aceeași măsură, mișcarea este o activitate care se desfășoară într-un spațiu cu atât mai mare cu cât viteza

mobilului este mai mare. Astfel formatul imaginii va fi orientat după felul mișcării (direcția traiectoriei): pe înalt – pentru mișcările ce se desfășoară în înălțime – și pe lat – pentru mișcările ce se desfășoară în lungime, acesta fiind cazul cel mai des întâlnit.

Pornind de la simpla înregistrare fotografică a lumii înconjurătoare la măiestria de a compune imagini artistice cu un câmp de posibilități nelimitate de exprimare, arta vizuală a cunoscut un progres uriaș din punct de vedere tehnic. Calitățile estetice ale fotografiei constau în captarea instantanee a realității, fotografia dovedindu-se, astfel, unul dintre cel mai importante evenimente din evoluția artelor plastice. S-a strecurat cu dibăcie într-o multitudine de arii și departamente tehnice, astăzi fiind folosită în cercetarea științifică, în medicină, în artă și arhitectură, în matematică și robotică.

Însă imaginea nu este definită ca având un scop în sine, ci reprezintă un mijloc prin care se realizează cel mai important scop: comunicarea.

De la fotografie la proiecția imaginii mobile, istoria artelor vizuale a trecut printr-o perioadă tumultuoasă care a presupus identificarea problemelor de ordin tehnic și material și găsirea soluțiilor potrivite. În mod concret, cinematograful ca artă de sine stătătoare își are începuturile în ziua în care publicul spectator devine observatorul fotogramele proiectate pe ecran la o viteză propice pentru redarea cât mai fidelă a mișcării. Principiul fizic din spatele acestui fenomen vizual, denumit persistență retiniană, se rezumă la abilitatea creierului de a menține imaginea de pe retină pentru o fracțiune de timp, suficient cât să facă „legătura” cu o nouă imagine din aceeași serie și să creeze senzația de fluiditate a mișcării. Intrigați de această abilitate, fizicieni și oameni de știință renumiți au fost implicați în descifrarea și înțelegerea fenomenului, realizând prototipuri ale unor dispozitive care aveau să rămână în istorie drept primele aparate ce reproduceau mecanic mișcarea. Printre acestea se numără Roata lui Faraday,

Taumatropul, Phantoscopul fizicianului belgian Joseph Plateau. În 1832, Plateau construiește primul aparat care realizează sinteza mișcării pe baza unor imagini dispartate, dispuse pe un disc care se rotește, Phenakistiscop. Simon Ritter von Stampfer, profesor și cercetător din Viena, se inspiră din Roata lui Faraday și creează un tip special de stroboscop. Aproape simultan, în diverse țări europene apar dispozitive asemănătoare, Praxinoscopul și Zoetrope-ul.

Intuind dorința spectatorilor de a se identifica în luminile și umbrele proiectate pe pânză, în imagini ce redau cât mai fidel realitatea, inventatorii sfârșitului de secol nouăsprezece au dus o luptă contra-timp, propunând zeci de sisteme și dispozitive care să atragă și să încapsuleze această nevoie specific umană. Thomas Alva Edison, autodidact și abil om de afaceri, aplică în mod practic descoperirile sale științifice (peste 1000 de brevete) și le exploatează din punct de vedere comercial. Reușește fabricarea industrială a lămpilor cu incandescență și desăvârșește pelicula modernă de 35 mm, cu patru perechi de perforații pe imagine. Edison brevetează Kinetoscopul, aparat care permite vizionarea, în interiorul unei casete, a imaginilor animate realizate cu ajutorul Kinematograph-ului. În 1893, inventatorul lansează aparatul pe piață.

Odată cu apariția cinematografului a apărut un nou tip de receptare, unic față de celelalte arte, al spectacolului în contextul proiecției imaginii pe un ecran. Distanța dintre receptor și ecran, intensitatea luminoasă a proiecției, unghiul din care privește spectatorul imaginea, relația sunet-culoare contribuie decisiv la modul inedit de receptare a spectacolului cinematografic. Procesele complexe care stau la baza realizării imaginii, atât cele tehnice, dar mai ales cele de creație, au avut nevoie de o permanentă îmbogățire și înnoire a cunoștințelor, de o vastă cuprindere a multiplelor posibilități în crearea spațiului și a timpului în film. Frații Lumière au înțeles mecanismele psihologiei umane în raport cu cinematograful, realismul filmelor având un rol determinant în dezvoltarea ulterioară a producției. Prima proiecție publică a fraților Lumière a

avut loc în martie 1895. A fost realizată cu ajutorul unui aparat care a rezolvat într-o manieră elegantă înregistrarea și proiecția imaginilor animate, cadența fiind stabilită la 15 imagini pe secundă. La 28 decembrie 1895, în Salonul Indian al Grand Café din Boulevard des Capucines (Paris), cei doi frați organizează cea dintâi proiecție publică la care participă spectatori plătitori de bilet. *Sosirea unui tren în gară* (1895) și *Stropitorul stropit* (1895) au rămas unele dintre cele mai cunoscute filme ale fraților Lumière, conținând posibilitatea unor importante dezvoltări ulterioare.

La doar câteva luni distanță de proiecția-eveniment a fraților Lumière, în luna mai 1896, la București, într-o clădire de pe Calea Victoriei care găzduia redacția ziarului L'Indépendance Roumaine, avea loc prima proiecție cinematografică din România. Primită cu tot atât de mult entuziasm ca și cea din Paris, a deschis calea cinematografului către imaginația spectatorilor și receptivitatea primilor fotografi români, care au devenit ulterior operatori-pionieri ai *vederilor* cinematografice românești.

Lumière, Pathé și Gaumont în Franța, William Paul la Londra, Edison și compania Biograph în Statele Unite au fost precursorii cinematografului mondial, punând bazele industriei și declanșând o revoluție a *entertainment-ului*. Însă George Méliès, artist, inventator și om de teatru, a fost cel care a dus la următorul nivel stadiul simplei consemnări fotografice a realității. Filmele sale au cunoscut o perioadă de glorie datorită originalității trucajului, descoperit dintr-o întâmplare în Piața Operei din Paris. Georges Méliès a fost un deschizător de drumuri în arta filmului. În octombrie 1896 prezintă publicului un film surprinzător și inedit, *Escamotage d'une dame* (Dispariția unei doamne) la care se adaugă, în anii următori, unele dintre cele mai cunoscute titluri ale sale, *Voiajul în lună*, *Călătoria imposibilă*, *Castelul bântuit*, *Melomanul*. Principiul care i-a propulsat creațiile în topul celor mai căutate producții cinematografice a fost

întrebuințarea procedeelelor specifice teatrului - scenariul, actorii, costumele, machiajul, decorurile etc.

La începutul secolului al XX-lea, în toate ariile culturii s-a făcut simțită evoluția tehnică: a început utilizarea, la scară largă, a iluminatului electric, a fotografiei, a metodelor de promovare ale spectacolelor, se diversifică profesiile și în același timp apar noi locuri de muncă în teatre și cinematografe. Începând cu anii 1912 – 1913, filmul își schimbă structura și devine un business care capătă proporții odată cu apariția filmelor de ficțiune de lungmetraj, cu o durată de o oră sau chiar mai mult, spre deosebire de cele 15 minute de scurt-metraje popularizate de Lumière sau Méliès. Temele abordate se diversifică iar numărul filmelor crește în paralel cu producția tot mai complexă. Cineastul italian Giovanni Pastrone realizează *Cabiria* (1914), a cărui imagine a fost semnată de operatorul Segundo de Chomon. Constituind apogeul filmului italian de mare montare, *Cabiria* a revoluționat cinematograful epocii prin inovațiile tehnice și de limbaj introduse. În Statele Unite ale Americii, regizorul David Wark Griffith a declanșat o *avalanșă* vizuală prin grandoarea producțiilor *Nașterea unei națiuni* (1915) și *Intoleranță* (1916).

Din punct de vedere tehnic, realizatorii imprimă cinematografului un construct fantastic, făcând apel la diverse tipuri de filmare și pendulând între diferite genuri. Expresionismul marchează anii 1920 prin experimente vizuale care transmit ideea unei căutări de sensuri în conținut și în narațiune. Friedrich Wilhelm Murnau, unul dintre pionierii filmului horror german, a produs un șoc în rândul spectatorilor cu *Nosferatu, o simfonie a ororii* (1922). Ecranizare a romanului „Dracula” de Bram Stoker, *Nosferatu* a reprezentat un discurs subtil despre fascinația puterii și a celor care gravitau în jurul ei. În aceeași măsură, Fritz Lang, un maestru al filmelor încărcate de suspans și mister, realizează *Metropolis* (1927), una dintre cele mai interesante și mai bine articulate producții cinematografice ale epocii.

Filmul a creat un limbaj cu adevărat universal, bazat pe separarea lui absolută de elementele teatrului și literaturii, cât și pe detașarea de fotografie. Dependent de progresul tehnic, cinematograful a dovedit o perfectă conexiune cu ceea ce se întâmpla în lumea științifică, în lumea culturală, constituindu-se într-o structură cu un limbaj propriu. Cuceririle tehnice în domeniul opticii fotografice au reușit să dezvolte o gamă largă de obiective cu distanțe focale diferite, de la grandangulare la teleobiective, apoi la transfocatoare care ofereau schimbări de perspectivă între cadre, în interiorul unei secvențe, sau posibilitatea conceperii unei întregi secvențe dintr-un anumit unghi. Cineaștii au înțeles imediat că ochiul camerei poate deveni ochiul său iar povestea pe care o redă spectatorilor este mai bine reprezentată de un aparat în mișcare.

În timp, tehnica imaginii și montajului se perfecționează, apar noi modalități de realizare și selecție a materialului filmat, de la britanicul *independent frame* la *storyboard*. De asemenea, au loc perfecționări la nivelul decorurilor (în special în ceea ce privește producția americană), se îmbunătățesc trucajele de tipul *special effects* (transparențe, pictograf, dunning, travelling mate), toate acestea facilitând filmările de platou. Apar normele în realizarea secvențelor de acțiune, se stabilește alegerea obiectivelor și amplasarea camerelor de filmat în așa fel încât să poată fi cuprinse evenimente a căror desfășurare în cadru nu este decât parțial controlată.

Istoria cinematografului s-a pliat pe evoluția socio-politică a omenirii ultimului secol. Epoca ulterioară Primului Război Mondial devine perioada scurtei coexistențe pașnice (și, uneori, rodnice) dintre marii artiști ruși și ideologia dominantă. Originalitatea cineaștilor ruși a fost stimulată de puterea de transpunere a propriilor creații în expuneri socio-politice. Dziga Vertov, cu al său „Cine-ochi”, Vsevolod Pudovkin cu scenariul de fier, Lev Kuleșov cu efectul care îi poartă numele, Sergei Mikhailovich Eisenstein cu marile inovații cinematografice au contribuit la dezvoltarea unor relații complexe care s-au continuat dincolo de ecran, oglindă fixă

a unor idei, stări și gânduri născute dintr-o succesiune de fotograme în mișcare, o permanentă verigă de legătură în derularea acțiunii filmului.

Marii teoreticieni ruși au considerat că montajul rămâne o bază estetică aplicată filmului sonor în aceeași măsură în care fusese aplicată filmului mut. Sonorul era considerat un mijloc de dezvoltare a expresivității cinematografice, nu o invenție pur mecanică.

Montajul presupune o muncă de creație în cadrul procesului complex de realizare a filmului, atât prin faptul că, în acest mod specific, creatorul interpretează fenomenul de viață filmat din perspectivă subiectivă, cât și prin faptul că montajul poate ajuta la comunicarea de idei, sensuri dramatice, implicând spectatorul în plan emoțional. De asemenea, este creatorul ritmului prin elemente precum durata, lungimea cadrelor, alternarea unor planuri cu încadraturi diferite, intercalarea anumitor imagini șocante, scurtarea progresivă a cadrelor componente etc.

Cinematograful se bucură de calitatea de a fi o artă a spațiului și a timpului. Spațiul filmic rămâne viu, figurativ, dotat cu temporalitate, ajungând la o realitate estetică prin decupaj și montaj. El este sintetizat într-un mod similar timpului. De-a lungul istoriei artei audiovizuale, a început să fie tot mai clar faptul că cinematograful a reușit să domine spațiul, a devenit apt să învingă timpul, să răstoarne ordinea acțiunii, putând manevra durata unei acțiuni. În același timp, montajul trebuie să fie bine definit în planul esteticii dramatice. Există, înainte de toate, o dramaturgie interioară a cadrului, cu o exploatare în adâncime a spațiului cuprins în câmpul de vedere al aparatului. Un astfel de concept se poate traduce prin ceea ce s-a numit montajul în cadru, personajele putând evolua de la primul plan până în profunzimea planului general fără a-și pierde claritatea.

Ca urmare, mișcarea interioară a cadrului respectiv s-a intensificat și, totodată, planul al doilea al punerii în scenă s-a transformat dintr-o anexă, un simplu fundal al acțiunii principale,

într-un spațiu cu valoare proprie, dramaturgic validat. Montajul permite compunerea unei realități noi, diferite, printr-o alăturare anume aleasă a fragmentelor filmate. Acest lucru permite imprimarea unui ritm și unui tempo specific prin lungimea cadrelor alăturate și prin ordinea în care ele se succed.

În urma cercetărilor efectuate, au fost identificate o serie de tipuri de montaj care au cunoscut o permanentă evoluție, îmbrăcând forme adecvate fiecărui dintre stadiile parcurse: montajul asociativ, retrospectiva (sau aducerea aminte), montajul paralel, montajul poetic, leitmotivul (revenirea în montaj la o anumită scenă, frază sau gest care are ca scop sublinierea unei idei centrale). Alegerea tipului de montaj a depins de câțiva factori categorici - cultura locală, sistemul social și politic și, nu în ultimul rând, curentul cinematografic în sine.

În Europa postbelică, filmul devine expresia schimbărilor dramatice petrecute în psihicul popoarelor. În Italia, filmul preia trăsăturile crude, nefardate, incomode ale vieții, inclusiv sărăcia, opresiunea, nedreptatea și disperarea. Curentul Neorealist a apărut ca o reacție față de realismul de tip vechi, tradițional. Atât condițiile tehnice și financiare de după război, cât și dorința de maximă autenticitate impun filmarea în exterioare și decoruri naturale și folosirea actorilor mai puțin cunoscuți. În ceea ce privește imaginea și montajul, se observă adoptarea cu precădere a planurilor medii și de ansamblu. Marea forță a narațiunii neorealiste constă, de fapt, în capacitatea de a sugera fluxul imprevizibil al vieții. Printre reprezentanții curentului se numără Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Suso Cecchi d'Amico și nu în ultimul rând, Federico Fellini. Funcția dramatică a luminii și culorii în film decurge din esența imaginii artistice: centrul ei de interes îl constituie interpretul. Fiind elementul cel mai dinamic dintre toate componentele care concură la realizarea imaginii,

lumina asigură legătura între diferitele secvențe ale scenariului dramatic, contribuind la stabilirea ritmului și prezentând un avantaj esențial în animarea spațiului de joc și jocului actorului.

Rolul luminii nu a fost doar acela de a evidenția cât mai bine prezența elementului uman – pur ilustrativ – ci de a devenit un interpret al dramei, urmărind diversele evoluții, acompaniind, sugerând sau subliniind stările de spirit ale personajelor. După ce a fost descoperită posibilitatea folosirii artistice a luminii artificiale, creatorii de film au căutat necontenit noi formule expresive. La începuturile cinematografe se făcea uz de lumina solară, pură, studiourile având în acest scop acoperișuri de sticlă. Astăzi, tocmai pentru ca lumina să poată fi în întregime compusă, studiourile sunt perfect izolate din punct de vedere optic.

În utilizarea luminii în cinematografie, Directorul de imagine a folosit inițial proiectorul. Printr-un aparent paradox, odată cu evoluția tehnicilor de iluminat, a început să utilizeze proiectorul pentru a sublinia, cu ajutorul fasciculelor, petele de întuneric. Astfel s-a identificat un mijloc nou de exprimare - contrastul de lumină, noua formulă a artei de a ilumina a Directorului de imagine.

În același timp, rolul luminii artificiale, intensificată pe anumite porțiuni ale cadrului, scoate în evidență detaliile, cu funcția lor dramatică, după cum tot cu ajutorul ei se marchează o acțiune care se petrece în afara cadrului (cum ar fi un tren care trece noaptea și din ale cărui geamuri – nevăzute de spectatori – se proiectează lumină pe fața unui personaj).

Mai mult decât un agent în organizarea spațiului prin ecleraj, prin direcția lui, lumina devine un catalizator de atmosferă prin factura imaginii și a efectelor folosite. Astfel, imaginea conține raporturi cromatice, de lumină și umbră, de volume, raporturi stabilite între personaje sau între personaje și interioare, raporturi între diferitele stări ale acestora și, nu în ultimul rând,

raporturi între starea personajelor și lumina naturală ca reprezentare a forțelor determinante existente în natură.

Căutările moderne de limbaj, modificările petrecute în structura și expresia cinematografică au condus la metafora născută din starea poetică și stilul personal de folosire a mijloacelor de expresie. Într-un text cinematografic, acest raport poate fi privit și prin felul particular în care se instituie atmosfera în stratul imaginii. Realitatea și viața se află la îndemâna cineaștilor nu numai ca sursă generică de inspirație, ci se oferă și ca o veritabilă desfășurare pe care aceștia o organizează, o conduc în zona artisticului.

În creația lui, Directorul de imagine a fost nevoit să rezolve o problemă dificilă: deși urmărește redarea cât mai convingătoare, cât mai autentică a realității pe care o filmează, el este constrâns să aplatizeze această realitate tridimensională, reducând-o la cele două dimensiuni ale fotografiei. Obiectul atenției sale își pierde, într-o oarecare măsură, expresivitatea tocmai din pricina lipsei de relief. Directorul de imagine a fost nevoit să recurgă la soluții creative pentru a suplini lipsa reliefului, pentru a reînvia imaginea, a-i da un caracter cât mai pregnant. Una dintre aceste soluții a fost utilizarea luminii artificiale.

Lumina se află întotdeauna la dispoziția Directorului de imagine pentru a da relief realității oglindite. Dacă a sculpta înseamnă a elimina din blocul de piatră ce este de prisos, arta iluminării constă în a scoate din lumina generală, uniformă, toate fasciculele nefolositoare pentru a le păstra numai pe acelea cu ajutorul cărora se poate modela, se poate da relief fizic sau emoțional. Modalitatea de concepere a atmosferei de interior prin utilizarea luminii artificiale nu a fost facilă. Dispunerea proiectoarelor pentru obținerea luminii principale, de contur sau de efect și modelarea ulterioară a umbrelor îl plasează pe Directorul de imagine alături de creatorii picturii universale.

Privind mișcarea aparatului dintr-un punct de vedere estetic și nu tehnic, se dezvăluie două categorii: mișcarea implicită acțiunii și cea care constituie o intervenție exterioară asupra acțiunii, un comentariu al ei. În complexitatea lor, mișcărilor de aparat se pot clasifica în funcție de dinamica cerută de narațiunea cinematografică: mișcări simple, dintr-un punct fix; mișcări dinamice, cu deplasarea aparatului în plan orizontal; mișcări dinamice cu deplasarea aparatului în spațiu, pe trei coordonate.

În contextul unității cadrului cinematografic, imaginea filmică poate fi privită din trei perspective: structura plastică, relația cameră – obiect, caracterul funcțional al imaginii filmice și contribuția la înțelegerea sensului dramatic al narațiunii cinematografice.

Din punct de vedere al compoziției cadrului a fost sesizată o netă deosebire între cel cinematografic și cel pictural. Pictura creează în interiorul ei un univers autonom, de sine stătător, cristalizat cu ajutorul penelului artistului plastic, în timp ce cadrul cinematografic conține un fragment de realitate, filmul atrăgând mereu atenția asupra realității care se extinde, evident, dincolo de marginile ecranului.

Dacă în Europa și America de după Război, cinematografia dezvoltă Star Sistemul și filmul ca *entertainment*, în România etapele de cristalizare ale cinematografeiei au depins de coordonatele sociale, economice și politice ale timpului istoric. Prin expresia artistică și semnificațiile dramatice ale imaginii, cineaștii români descoperă starea lăuntrică a personajelor și acordează tensiunea narațiunii la zbuciumul lăuntric al acestora prin detalii ce marchează virtuozitatea în expunerea cinematografică.

Încă de la bun început, ritmurile intrinseci ale imaginii alternează, trecându-se de la încetineala travellingurilor la mișcarea rapidă de transfocator, de la cadre statice, la filmări în *racourci*, de la unghiulații ciudate la umbre dramatice etc. Printre maeștrii imaginii filmului

românesc se numără Ovidiu Gologan, George Cornea, Gheorghe Fischer, Constantin Ciubotaru, Emmerich Ghidali, Ion Bostan, Jean Michel, William Goldgraber, Francisc Patakfalvi, Doru Segal. Ei au construit ceea ce este astăzi documentarul românesc și au contribuit la recunoașterea școlii românești de imagine, apreciată pe plan mondial. În aceeași măsură, cinematografia românească a fost marcată definitiv și irevocabil de personalitatea Directorilor de imagine ai *Generației '70*, Călin Ghibu, Iosif Demian, Vlad Păunescu, Florin Mihăilescu și Nicolae Mărgineanu fiind reprezentanții de marcă.

În continuarea analizei imaginii de film în cinematografia românească, un capitol aparte îl reprezintă *Confesiunea unui artist. Filmul românesc văzut prin lentila Directorului de imagine*. Debutul cinematografic al Directorului de Imagine Marian Stanciu are loc în anul 1974, odată cu filmul de lungmetraj *Mastodontul*, în regia lui Virgil Calotescu. Pentru Directorul de Imagine, principalul obiectiv a fost acela de a recrea atmosfera unei narațiuni cinematografice tensionate, de a reconstitui povestea petrecută într-un sat uitat de lume în anul 1946. Responsabilitatea de a respecta autenticitatea istorică, aerul de epocă al locurilor de filmare din acel sat sărăcăcios, cu oameni simpli, apăsați de greutățile vieții, de a lucra pe platoul de filmare cu mari actori ai cinematografului românesc au constituit o suită de provocări. Colaborarea cu regizorul Virgil Calotescu a continuat cu *Buletin de București* (1982), o comedie de succes scrisă de scenaristul Francisc Munteanu.

Pentru Directorul de Imagine Marian Stanciu a urmat o colaborare cu tânărul regizor și scenarist Timotei Ursu la filmul *Septembrie* (1978). Film de actualitate, atipic pentru acea perioadă, *Septembrie* împletea genul de dragoste și aventură, o peliculă romantică prin excelență. Filmările au fost realizate chiar în luna septembrie 1978, pe litoralul Mării Negre, apoi la Brașov, Ostrov, Constanța și București. Principala preocupare a Directorului de Imagine fost să

construiască, din punct de vedere plastic, atmosfera în diferite momente ale narațiunii cinematografice, să perceapă schimbările fine de registru și să ofere o continuitate firească secvențelor de legătură.

În *Pruncul, petrolul și ardelenii* (1980), Marian Stanciu a avut bucuria de a colabora, ca Director de imagine, cu regizorul Dan Pița. Echipa s-a sudat în jurul regizorului și a concepției acestuia asupra artei filmului. Tandemul Dan Pița – Marian Stanciu a continuat cu succes în realizarea unui film românesc de actualitate, *Pas în doi* (1984).

Anii 1990 au adus noi provocări, un nou mod de a face film și o libertate dorită și pe deplin așteptată. Pentru Directorul de imagine Marian Stanciu a urmat o experiență deosebită cu un regizor al cărui stil inconfundabil a lăsat urme adânci în cinematografia românească – Mircea Veroiu. Colaborarea cu Mircea Veroiu începe în 1995, la puțin timp după întoarcerea din Franța a cineastului și reintegrarea sa în peisajul filmului autohton. Cu un scenariu scris de Ioan Grigorescu după Mateiu Caragiale, filmul *Craii de Curtea Veche* reconstituie o epocă specială, demult apusă.

Femeia în roșu a avut premiera în 1997 și a rămas ultimul film al lui Mircea Veroiu. Cu o formulă inspirată din filmele americane cu gangsteri, povestea aduce în prim-plan unele aspecte de viață ale româncei Anei Cumpănaș (1889-1947), cunoscută ca *femeia în roșu* care a ajutat FBI-ul la capturarea gangsterului american John Dillinger (1903-1934) în perioada prohibiției.

În calitate de Director de imagine, responsabilitatea creației cinematografice revendică un anumit tip de personalitate: seriozitate, loialitate, hotărâre, autocontrol, atitudine pozitivă. Însă această responsabilitate trece dincolo de atribuțiile pe care Directorul de Imagine le îndeplinește zi de zi pe platoul de filmare, cum ar fi răspunderea directă față de utilizarea optimă a bazei tehnico-materiale, stabilirea amplasamentului camerelor sau propunerea corecției de lumină etc.

El trebuie să conceapă identitatea vizuală a producției respective, să ia anumite decizii privind costumele, decorurile, efectele sonore și luminoase alături de regizor, să asigure, în mod transparent și profesionist, derularea proceselor tehnice ale fiecărei etape de filmare.

Odată cu trecerea timpului, Directorul de Imagine capătă o dexteritate și o ușurință de a lucra cu ceilalți colegi pe platoul de filmare, însă rolul primordial este acela de a extinde și a potența universul activității cinematografice cu fiecare cadru și cu fiecare metru de peliculă filmat. Filmul, rezultatul efortului colectiv depus de o întreagă echipă specializată în diverse arii de activitate – scenariu, artă regizorală, arta imaginii, actoria, compoziția muzicală, scenografia etc. – contribuie la o mai bună înțelegere a psihologiei umane, a timpului și structurii sociale reprezentate pe peliculă, o auto-cunoaștere la nivel de conștiință colectivă.

Arta Directorului de Imagine transpune în cadre filmice realitatea, cu toate datele ei. Dacă, în sine, cadrul reprezintă un tablou, în succesiunea mișcării cinematografice (proiecția) el încetează să mai fie un tablou devenind un ansamblu de tablouri legate prin montaj, ansamblu ce redă virtual atât timpul, spațiul cât și logica acțiunii însăși. Directorul de imagine creează astfel o dinamică a suprafețelor, element ce lipsește picturii clasice.

Pentru ca succesiunea cadrelor să nu devină o simplă narare a acțiunii sau a sentimentelor pe care ceilalți membri ai echipei de filmare vor să le transmită spectatorului, Directorul de imagine trebuie să trăiască el însuși acțiunea și să descopere acele sentimente pe care spectatorul le așteaptă de la creația cinematografică. Astfel, prin mijloace specifice – lumină, mișcare, compoziție, culoare etc., Directorul de imagine transpune în opera sa idei, emoție, echilibru, armonie sau dezacord, formă vie, timp și spațiu, vibrație, durată, în încercarea de a împlini dorința omului de a deveni mai mult decât ceea ce este.

BIBLIOGRAFIE

1. Agel, Henri, *Esthétique du Cinéma*, P.U.F., Paris, 1957
2. Agel, Henri, *Les grandes cineastes*, Ed. Presses Universitaires Paris, 1960
3. Alpatou, Mihail, *Istoria artei*, Ed. Meridiane, București, 1962
4. Aristarco, Guido, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, Ed. Meridiane, București, 1965
5. Aristarco, Guido, *Utopia cinematografică*, Ed. Meridiane, București, 1992
6. Arrowsmith, William, Antonioni: *The Poet of Images*, Oxford University Press, New York, 1995
7. Barna, Ioan, *Lumea filmului*, Ed. Minerva, Bucuresti, 1971
8. Bazin, André, *Ce este cinematograful?* Vol. 3, Ed. Meridiane, București, 1968
9. Bazin, André, *Cinema și sociologie*, Ed. Meridiane, București, 1968
10. Besançon, Alain, *Imaginea interzisă*, Ed. Humanitas, București, 1996
11. Caranfil, Tudor, *7 Capodopere ale filmului mut*, Ed. Meridiane, București, 1966
12. Carringer, Robert L., *The Making of Citizen Kane*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985
13. Caune, Jean, *Cultură și comunicare*, Ed. Cartea Românească, București, 2000
14. Carville, Conor, *Samuel Beckett and the Visual Arts*, Cambridge University Press, London, 2018
15. Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000
16. Căliman, Călin, *Alexandru Întorsureanu, „coloristul de o rară delicatețe”*, în vol. *Cinci artiști ai imaginii cinematografice*, Ed. Reu Studio, București, 2009
17. *Cinematograful Românesc Contemporan 1949-1975*, Coordonatori: Cantacuzino, Ion și Gheorghiu, Manuela; Ed. Meridiane, București, 1976
18. Cernat, Manuela: *Filmul și armele*, Ed. Meridiane, București, 1976
19. Cernat, Manuela: *A concise history of the Romanian film*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982
20. Cernat, Manuela: *Il cinema romeno degli anni '80. Contributo per una storia*, în *EST EUROPA '80*, Ed. Marsilio Editori, Veneția, 1987

21. Cernat, Manuela: *Cinematograful românesc între ideologie și metaforă*, în *Tratatul de Istorie a Românilor*, vol.X, Ed. Enciclopedică, 2015
22. Cernat, Manuela: *Povestea „bis” a unui film și a unui destin*, în *Caietul Program al spectacolului Două loturi*, Teatrul Național din București, 2014
23. Cernat, Manuela în *George Littera, Istoria filmului universal (1895 - 1945)*, capitolul „Mărturii”, Ed. UNATC Press
24. *Contribuții la Istoria Cinematografiei în România (1896 – 1948)*, coordonator Cantacuzino, Ion; Ed. Academiei, București, 1971
25. Da Vinci, Leonardo, *Biografia unui geniu*, Ed. Litera, 2010
26. Danțiș, Gabriela, *Scriitori străini*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981
27. Einstein, Albert, *Cum văd eu lumea*, Ed. Humanitas, București, 2010
28. Epstein, Jean, *L'Esprit du cinema*, Ed. Jeheber, Paris, 1955
29. Fiedler, Conrad, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Rue d'Ulm, 2008
30. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia spiritului*, Ed. Iri, București, 1995
31. Hitchcock Alfred, *Istorisiri macabre*, Ed. Sfyx, București, 1992
32. Huyghe, René, *Puterea imaginii*, Ed. Meridiane, București, 1971
33. Iliu, Victor, *Fascinația cinematografului*, Ed. Meridiane, București, 1973
34. Joly, Martin, *Introducere în analiza imaginii*, APP, București, 1998
35. Lazăr, Ioan, *Filmele etalon ale cinematografiei românești*, Ed. Felix Film, București, 2009
36. Le Bon, Gustave, *Psihologia mulțimilor*, Ed. Antet XX Press, București 2007
37. Leutrat, Jean Louis: *Cinematograful de-a lungul vremii – o istorie*, Ed. ALL, București, 1995
38. Levison, Louise, *Filmmakers and Financing*, Focal Press, Boston, 2004
39. Lindgren, Ernest, *Arta filmului*, Ed. Meridiane, București, 1969
40. Lonjon, Bernard: *Emile Reynaud: Le véritable inventeur du cinema*, Ed. Editions du Roure, Paris, 2007
41. Malraux, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, La Nouvelle Edition, Paris, 1947
42. Marsolais, Gilles, *L'aventure du cinéma direct*, Ed. Seghers, Paris, 1974
43. Martin, Marcel, *Limbajul Cinematografic*, Ed. Meridiane, București, 1981
44. Mărculescu, Sorin, *Istoria ilustrată a picturii*, Ed. Meridiane, București, 1969

45. Mitry, Jean, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Ed. Universitaires, Paris, 1963
46. Nicoli, Marina, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Ed. Routledge, New York, 2017
47. Nițescu, Doru, *Interviuri despre Fellini*, Ed. UNATC, București, 2009
48. Ortega Y Gasset, *Revolta maselor*, Ed. Humanitas, București, 2007
49. Pivniceru, Constantin, *Interior. Cinema la Buftea (Studioul Cinematografic „București” 1950-1989)*, Ed. Biblioteca Bucureștilor, București, 2011
50. Potra, Florian, *Voci și vocații cinematografice*, Ed. Meridiane, București, 1979
51. Potra, Florian, *Profesiune: Filmul*, Ed. Meridiane, București, 1979
52. Pudovkin, V.I., *Despre arta filmului*, ESPLA Cartea Rusă, București, 1960
53. Riazoli, Mirko: *A Chronology of the Cinema (Volume 1, From the pioneers to 1960)*, Amazon Kindle Edition, 2017
54. Rossellini, Roberto, *My Method: Writings and Interviews*, Ed. Marsilio Publishing, 1995
55. Rudolf, Arnheim, *Artă și percepție vizuală*, Editura Meridiane, 1979
56. Sadoul, Georges, *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Științifică, București, 1961
57. Simionescu, Mircea Horia, *Bibliografia generală*, Ed. LiterNet, București, 2004
58. Taylor, Richard, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, Ed. Cambridge University Press, 1979, New York
59. Veillerette, François, *Philippe Lebon ou l'Homme aux mains de lumière: La vie et l'oeuvre de l'illustre inventeur français du gaz d'éclairage et du chauffage au gaz*, Ed. N. Mourot, Colombey-Les-Deux-Eglises, 1987
60. Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. pentru Literatură, București 1968
61. Vîjeu, Titus, Dan Pita, *Arta privirii*, Ed. Noi Media Print, București, 2013
62. Voiculescu, Ervin, *A șaptea artă*, Ed. Meridiane, București, 1966

ARTICOLE ȘI REPORTAJE:

1. Duma, Dana: *Reportaj Craii de Curtea Veche*, în *Noul Cinema* nr. 3/1995
2. Hodoș, Simona: articol *33,2 km de peliculă pentru Craii de Curtea Veche* apărut în *România Liberă*, 18 iulie 1995
3. Hurezean, Gabriela: *Mircea Veroiu – Cinematografia se oprește, nu eu!* articol publicat în *Național*, 17 octombrie 1997

4. Hurezean, Gabriela: *Femeia în roșu – o sfidare la adresa prostului gust și a comercialului*, publicat în *Național*, 21 octombrie 1997
5. Iacob, Valentin, articol publicat în *Formula AS*, 2009
6. Mitchievici, Angelo: *Federico Fellini între fotografie și cinematografie: relevanța portretului*, în cadrul revistei *Film*, nr. 1/2014, p. 60
7. Sârbu, Eva, articole în *Cinema*, revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, București, 1975
8. Vulcănescu, Rodica Pop: articol în *Cinema*, revistă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, București, 1975

LINK-URI ȘI SITE-URI:

1. www.cinemagia.ro
2. www.imdb.com
3. Smith, Nigel M. Interviu Quentin Tarantino publicat în 2014 pe Indiewire.com (www.indiewire.com/2014/05/quentin-tarantino-blasts-digital-projection-at-cannesits-the-death-of-cinema-26176)
4. Macnab, Geoffrey: articol Film vs Digital? publicat în 2017 pe Independent.co.uk (www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/dunkirk-film-digitalchristopher-nolan-quentin-tarantino-paul-thomas-anderson-lawrence-of-arabia)