

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

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

TIMPUL MAGIC AL FILMULUI. TIMPUL MONTAJULUI.

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr. Laurențiu Damian

DOCTORAND

Oana-Irina Băilă

2017

CUPRINS

Introducere	pg.5
Capitolul I - Concepte filosofice privind structurile filmice legate de Ființă și Timp	
1.1. Repere fundamentale privind temporalitatea Ființei.....	pg.24
1.2. Raportul Ființă – Timp în structuri ce definesc poetica magicului în film.....	pg.34
Capitolul II – Montajul în definirea temporalității filmice.	
2.1. Timpul cinematografic – importantă categorie estetică.....	pg.57
2.2. Personaj-Ființă; Personaj-existență; ființă destin, timp al ființării (timp-ființă).....	pg.76
2.3. Definirea prin montaj a timpului material-timp abstract, timp fizic-timp interior.....	pg.101
Capitolul III – De la timpul dramaturgic la cel conceptual.	
3.1. Structuri de montaj în delimitarea tipurilor de timp.....	pg.128
3.2. Timpul, vector semnificant în dramaturgia filmică.....	pg.146
Capitolul IV – Timpul cinematografic și tehnicile scrierii iconice	
4.1. Timpul cinematografic între concept narativ și conotație poetică	pg.177
4.2. Tehnici iconice și timpul montajului.....	pg.211

Bibliografie.....pg.226

Filmografie.....pg.231

REZUMAT

Timpul magic al filmului. Timpul montajului.

Cuvinte cheie: film, timp, montaj, dramaturgie, durată, ritm, racord, poetică, estetică, filosofie, psihologie, spectacol, memorie, cunoaștere, intuiție, imaginație.

„Monteurul este, în felul său, un poet.

Poetul adună cuvintele, le potrivește în rime sau le înșiră atent, în versuri albe sau în acele esențe de cuvinte și stări care se numesc haiku-uri.

Monteurul adună imagini, le potrivește în rime vizuale și construiește acea esență magică numită, simplu, cinema.”¹

Arta spune întotdeauna o poveste despre noi. Adevărul ei ficțional e magia care ne cheamă, ne obligă aproape, să coborâm în adâncul nespus al ființei care suntem, să ne limpezim calea, sau să o alegem, să devenim eroi măcar pentru o câtime de timp.

“Ficțiunea a aparținut lumii romanului și celei a picturii. Dar iată că romanul se schimbă de la un an la altul, iar pictura, chiar figurativă, a renunțat la ficțiune, poate pentru că nici o ficțiune nu poate rivaliza cu cea a cinematografului.”²

¹ DAMIAN, Laurențiu - *Școala de montaj a filmului românesc*, ed. UCIN, București, 2014, coperta 2

² MALRAUX, Andre - *L'art du Cinema*, ed. Seghers, Paris, 1960, pg. 7

Aprofundarea evoluției narațiunii și structurii dramaturgice a filmului privite din interior, din perspectiva montajului, dezvăluie magia ce are ca țintă crearea reliefului estetic audio-vizual existent încă din început în concepția regizorală.

Hoinar prin timp, cu adânciri în amintire și înălțări spre un viitor proiectat, existențe suprapuse prezentului care le și generează, spectatorul de cinema se regăsește cu ușurință în povestea de pe pânză și se desprinde fascinat din fotoliul și sala în care se află, anulându-și de bunăvoie prezentul concret.

Timpul magic al filmului este un receptacol. Interpretarea ființei timp în cinema implică o cunoaștere temeinică a specificității limbajului său și nu numai.

În demersul cercetării, pentru că timpul funcționează ca determinant dar și ca determinat al oricărei structuri filmice, este necesar și apelul la filosofie.

Gilles Deleuze, influențat de Henri Bergson³, propune trei coordonate majore ale timpului: *durata, memoria și conștiința*.

Această triadă reprezintă chiar baza construcției dramaturgice create prin montaj. El construiește un tot din părți care iradiază, iar legate unele de celelalte trebuie să răspundă unui întreg.

În actul său de creație, montajul folosește două instrumente deopotrivă de importante: *cunoașterea și intuiția*.

³ filosof francez ce s-a specializat în teoretizarea filosofiei Timpului.

Fără firul metodic al *intuiției* bergsoniene, relațiile dintre *durată*, *memorie* și *conștiință* ar rămâne nedeterminate din punct de vedere al cunoașterii.

Filosoful prezintă *intuiția* ca act singular, fără medieri, generând o cunoaștere imediată.

Simplitatea, instantaneul acestei cunoașteri include însă o multiplicitate calitativă, varii direcții ce urmează să fie actualizate. În acest sens, *intuiția* conține o pluralitate de înțelegeri și aspecte.

Actul de montaj în sine cere *intuiție* pentru diferitele aspecte ale legăturilor dintre *durată*, *memorie* și *conștiință*, din care doar unul va duce spre Cunoaștere.

Filmul oferă la rândul său privitorului o multitudine de aspecte. El poate fi “citat” în atâtea moduri câte viziuni individuale există. Această “citire”, însă, trebuie condusă pe o cale, ce se construiește cu precizie prin montaj, în așa fel încât, desfășurându-se în Timp, să ducă la cunoaștere.

Viziunea asupra timpului se referă la perceperea acestuia în două moduri: ca entitate ce ne guvernează, lineară și măsurabilă și în același timp ca liant metafizic, guvernator al afectivului și subconștientului.

Conform teoriilor lui Gilbert Durand, postulate în *Structurile Antropologice ale Imaginarului*⁴, percepția umană asupra timpului se disjunge în două dimensiuni: *Omul Inocent*, percepe linear timpul, care este măsurabil, *timpul profan*, așa cum este numit de Mircea Eliade⁵, și *Omul*

⁴ - DURAND, Gilbert- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire/Structurile Antropologice ale Imaginarului*, ed. Univers Enciclopedic, București, 2000

⁵ - ELIADE, Mircea - *Sacru și Profanul* - cap. II- “*Timpul sacru și miturile – durata profană și timpul sacru*”, ed. Humanitas, 2013, București, Editia a III-a

Gânditor, analitic, ce percepe timpul abstract, timpul etern, timpul gândului și al simțului, *timpul sacru, mitic și primordial* la Mircea Eliade⁶.

Omul Gânditor aprofundează metafizic dimensiunile timpului prin *Imaginație*.

Cele două dimensiuni temporale reprezintă un complex. Ele se regăsesc în film, suprapunându-se, intersectându-se sau îndepărtându-se, prin palierele temporale pe care le propune discursul și sunt oferite spectatorului care le distinge, căci aceste dimensiuni se află și în conștiința fiecărui individ. Prin acest joc, timpul este spațializat. În artă, el se prezintă în perspectivă. Aceasta este infinită și se răsfrânge asupra sinelui în mod perpetuu.

Arta este astfel o reprezentare a abisului filosofic ce se oglindește la nesfârșit într-o oglindă a timpului.

Construcția temporală în cinema se manifestă prin toate valențele și aspectele timpului. Ea poate apărea sub orice formă și poate fi susținută de orice element de discurs filmic, de la cele ce aparțin percepției imediate (încadrături, unghiulații, mișcări de aparat), până la cele ce iterează timpul abstract (tehnici ale scrierii iconice, forme de montaj).

Andrey Tarkovsky susține că țelul artei este să explice artistului, dar și celor din jurul lui, pentru ce trăiește omul, care este sensul existenței sale.

“O descoperire artistică apare mereu ca fiind o nouă și unică imagine a lumii, o hieroglifă a adevărului absolut. Apare ca o revelație, ca o efemeridă, cu pasiunea de a atinge intuitiv și dintr-o dată toate legile lumii – frumusețea și urâtenia, compasiunea și cruzimea, infinitatea și

⁶ - ibidem

limitarea. Artistul exprimă toate acestea creând *Imaginea*, detectorul *Absolutului*.⁷

Tarkovsky numește *imaginea* ca *instrument al timpului*, ca iluzie a infinitului.

Filmul prin imaginea lui, referindu-ne la totalul cadrat, este de fapt o unitate de spațiu și timp de sine stătătoare, cu ritmuri proprii, asemenea vieții.

Filmul este de asemenea o adjuncție peste realitate, este o artă a dedublării, a plutirii în timp și spațiu, o artă a cunoașterii de sine.

“Timpul este necesar omului, astfel încât se poate concretiza pe sine ca personalitate. Dar nu mă gândesc la timpul linear, la posibilitatea de a face (termina) ceva, de a performa o acțiune. (...) Istoria nu este încă Timp; nici Evoluția. Ambele sunt consecințe (ale timpului). Timpul este o *stare*: flacăra în care trăiește salamandra sufletului uman.”⁸

Afirmația relevă adevărul că esența unei opere cinematografice nu stă în acțiunea sa, sau în desfășurarea cronologică sau nu a fluxului narativ, ci se regăsește ca stare generată de Timpul supratemei, de “flacăra” cunoașterii și autocunoașterii.

⁷ - TARKOVSKY, Andrey – *Sculpting in time/Sculptând în timp*, ed. University of Texas Press, Austin, 1986-1987, capitolul II – *Art – a yearning for the ideal/Arta – aspirație către ideal*, pg.36

⁸ TARKOVSKY, Andrey – *Sculpting in time/Sculptând în timp*, ed. University of Texas Press, Austin, 1986-1987, cap. II – *Art – a yearning for the ideal/Arta – aspirație către ideal*, pg. 57

Instrumentul formator ce contribuie la actul percepției este Montajul, care determină și susține diferitele nivele ale percepției, unificând timpul imaginii, care în sine este un prezent continuu manifestat prin durată. Supraetajarea temporală, construită prin montaj, poartă receptarea pe calea unei necesități dramaturgice.

Se poate spune că întreg acest demers este o aplicație vie a principiului Gestaltic⁹, care guvernează arta filmului, ce are o izolare mai evidentă a “părților” determinate de imaginile juxtapuse prin montaj.

Conform lui Gilles Deleuze, care teoretizează *Principiul Singularității*, se poate considera întregul filmic ca o evoluție a unei funcții de timp a cărei curbă este formată din evenimente unice și irepetabile.

Așa cum se întâmplă și în realitate, timpul înaintează, își schimbă mereu punctul de origine, iar spațiul se alterează în timp, determinând astfel un substrat discontinuu al unei structuri continue, prin diferențele părților fondatoare.

Montajul crează țesătura narativă, îmbină și combină toate elementele ficționale ale realității filmului: el determină formarea unei axe pe care timpul se regăsește într-o multitudine de ipostaze.

Timpul montajului este un *timp unitar*, care dezvoltă în interiorul său o poveste ce reprezintă *timpul întregului*, în profunzimea căruia coexistă mai multe subdiviziuni temporale deținătoare de particule ale întregului.

În funcție de nivelurile de sens și semnificație, de conotare și denotare, construcția temporală a unui întreg filmic își crează straturi de evoluție.

Orice încercare analitică de cercetare, a oricărei opere de artă, stă pusă sub semnul îndoielii asupra obiectivității demersului și concluziilor. E de

⁹ conform căruia *suma părților nu este egală cu întregul*

înteles, având în vedere cuantumul de subiectivitate indus de unghiul particular, și totuși Umberto Eco spune, cu referire la literatură:

”Nu am obiecții față de cei ce folosesc textele pentru a realiza demonstrațiile cele mai îndrăznețe și mărturisesc că mi se întâmplă frecvent să fac și eu la fel. (...)nu doar pentru că scriitorii studiază limba ca să învețe să scrie mai bine dar pentru că uimirea și deci curiozitatea este originea cunoașterii, cunoașterea e originea plăcerii și pur și simplu e frumos să descoperi cum anume și de ce un anumit text poate da naștere la atâtea interpretări.”¹⁰

Prin extrapolare, și analiza formelor temporale inedite, create de film, bazată pe cercetarea combinației elementelor de limbaj specific, va aduce un punct de vedere asupra ființei-timp ca personaj în cinema.

Fundamentul teoretic al cercetării, pornește de la reperele filosofice fundamentale privind temporalitatea ființei.

Timpul apriori kantian, al sensibilității și intuiției, determină tipul Cunoașterii intuitive care devine cu atât mai palpabilă cu cât nu se raportează la realitate. Pe Kant îl preocupă Cunoașterea, nu realitatea.

Pentru Henri Bergson, Realul este asimilat conștient prin două categorii temporale clar departajate, *timpul spațializat*, timp științific, măsurabil, perceput de fiecare individ în același mod, și *timpul trăit*, interiorizat, asimilat de universul interior uman prin Intuiție, ca metoda filosofică, ce, spune filosoful, presupune Durată .

¹⁰ ECO, Umberto – *Interpretare și suprainterpretare*, ed. Pontica, Constanța, 2004, pg.133

În cartea sa *Bergsonism*, Gilles Deleuze postulează legătura dintre cele trei stadii propuse de Bergson, Durata, Memoria și Conștiința, și firul metodic al Intuiției identificat într-o anumită măsură cu timpul.

Suzanne Guerlac analizează, în *Thinking in time - An introduction to Henri Bergson, timpul evoluție*, ce presupune inventare și reinventare.

Studiind aceste câteva concepte legate de timp, apare revelația calității de categorie filosofică a timpului filmic, care se inventează și reinventează, întâlnindu-se în proporții unice în *timpul spiritual* și *timpul fizic* al lui Lucian Blaga sau în *timpul sacru* și *timpul profan* al lui Mircea Eliade.

Viziunea timpului filmic se referă la perceperea acestuia ca entitate ce ne guvernează; pe de o parte lineară, palpabilă și măsurabilă, iar pe de alta, ca liant metafizic, guvernator al afectului și subconștientului conștientizat prin procese interioare ce aparțin introspecției și se manifestă ca determinanți ai *cunoașterii intuitive*.

Omul Inocent și Omul Gânditor sunt, conform lui Gilbert Durand, reprezentanții celor două tipuri perceptoare umane. În timp ce percepția lineară, măsurabilă a timpului fizic caracterizează Omul Inocent, timpul gândului și al visului aparține Omului Gânditor.

Totusi, de câte ori gândul ne poartă, în timp ce și pașii ne poartă! Cinema-ul oferă aceste forme temporale compuse care merg simultan și capătă relieful necesității prin amprenta liniei directoare principale în actul de montaj, lăsând astfel loc imaginației receptării.

Pentru Jean Paul Sartre imaginația este rezultatul neantizării, a dispariției în vid a conștienței prin reconcilierea percepției realului cu cea a irealului.

În esență este vorba despre *timpul etern*, adică despre Ființa-timp. Imaginația îi aparține și determină percepție, evoluție, neantizare, care

conlucrează prin procesul gândirii la ancorarea în memorie a procesului imaginativ, construindu-l din elemente ale cunoașterii combinate într-un creuzet magic al *creativității*, concept specific naturii umane.

Pentru a pătrunde în *Raportul Ființă-timp* cu *Structurile ce definesc poetica magicului în film*, calea este un citat din Miguel de Unamuno:

“Din samântă se naște arborele, iar acesta dă altă samântă, pregătind totodată pământul înconjurător să o primească. Samânta conține în sine arborele trecut și pe cel viitor, și este veșnicia arborelui.”¹¹

Pentru om, timpul, asemeni samânței lui Unamuno, este veșnicia lui. În cazul filmului, pe parcursul percepției sunt decelate dimensiuni temporale atât fizice cât și abstracte, ce lucrează întru revelarea timpului absolut.

Două dimensiuni temporale se identifică în percepția imediată: *timpul real* și *timpul psihologic*. Ultimul își desfașoară fluxul reversibil în substrat dramaturgic, conlucrând cu supratema filmului, conotând și denotând sensul acesteia, și este în esență o ramificare a *timpului etern*.

În contrapunct, *timpul real* urmează un flux cronologic măsurabil, având asupra receptorului efectul activării nivelului de bază al percepției imediate. El este creatorul iluziei continuității într-o artă ce se construiește din cadre, părți spațio-temporale ale întregului.

Juxtapunerea evenimentelor singulare presupune juxtapunerea spațiului și timpului, așadar determină interacțiunea spectatorului cu întregul.

¹¹ UNAMUNO, Miguel de – *Secretul vieții și alte eseuri*, ed. Humanitas, București, 2009, pg. 16

Montajul, creator de ritm, le unifică. Privit ca ritm senzorial, ritm afectiv și ritm fiziologic, el apare și ca instrument al dimensiunilor temporale în film, accelerând sau încetinind ritmul percepției spectatorului, permițându-i astfel să asimileze integral fluxul dramaturgiei.

Cele trei tipuri de ritm pot fi create prin folosirea variată a racordului, ca instrument principal și unitate minimală a limbajului filmic aferent montajului, dar se susțin și prin elemente de limbaj complexe precum tehnicile scrierii iconice sau formele de montaj.

Racordul crează ritm și emoție, îndreptate spre spectator în mod insidios, pe nesimțite, realizând astfel creșterea coeficientului de empatie. Tipul racordului și momentul plasării lui, generează mereu sensuri fără de care structura dramaturgică nu s-ar putea încheia.

Racordul expresiv din filmul *Meandre* (r. Mircea Săucan, 1967) de exemplu, prin reluări, dă secvențelor în care este folosit informația supratemei, ce presupune conceptul ciclului vieții ce se dezvoltă pe parcursul unui drum inițiativ.

Conform teoriei *Aion*-ului a lui Gustav Jung, ce susține un prezent infinitezimal, insesizabil deci, dar constituind unica șansă a realității de a se dezvălui, racordul de montaj, al cărui timp nu poate fi cuantificat, este de fapt unicul prezent al realității.

Tehnicile scrierii iconice, adjuncția și indicialul, construiesc la rândul lor o temporalitate juxtapusă, acea linie temporală și acea suprapunere necesară unui segment de discurs în unicitatea lui.

Cercetarea montajului în *definirea temporalității filmului* (capitolul II) se sprijină pe analiza timpului cinematografic în calitatea sa de importantă categorie estetică.

Cel mai onest demers este analiza aplicată pe un segment de discurs filmic, ținând cont de stipularea teoretică a tipurilor de înțelegere făcută de Carlos Mallmann și Oscar Nudler și anume: înțelegerea experimentală-rațională și empirică, cea experiențială- intuitivă și empirică, înțelegerea holistică- intuitivă și teoretică, și cea analitică de natură rațională și teoretică.

Toate aceste patru tipuri de înțelegere, prin sinteză, generează un al cincilea tip complex și compus- înțelegerea integrativă. Tipurile de înțelegere coexistă în conștiința umană și sunt dezvoltate prin evoluție, având astfel suportul Timpului.

O referință concretă o reprezintă filmul *Melancholia* (r. Lars von Trier, 2011) a cărui structură narativă include, prin textura stratificării dramaturgice, toate cele patru tipuri de înțelegere subsumate înțelegerii integrative. În arta filmului timpul ființează un tot care cuprinde sufletul și viața într-o țesătură subtilă ce se oferă contemplării.

Înțelegerea integrativă este neghentropică, ea organizează neîncetat elementele vizuale și sonore percepute creând ipoteze de dezvoltare ulterioară.

Ca și concept, timpul, conform teoriei lui Solomon Marcus, înglobează în structura sa tandemul teoriilor entropiei și neghentropiei. În stare entropică el curge înainte, este caracterizat de o “conștiință matematică” și accesează elemente non-interpretabile, ce se încarcă de semnificație creând o paradigmă doar prin acumularea de informație.

Arta, însă, privește în oglindă știința, esența ei este cunoașterea prin fapte și în acest scop organizează haosul într-o direcție secvențială a adevărului sau asupra faptului de viață, creând astfel o stare neghentropică.

În film, cele patru tipuri de experiență temporală funcționează integrativ prin intermediul percepției structurii dramaturgice așa cum s-a

văzut din analiza pregenericului filmului *Melancholia*; cele patru dimensiuni temporale sunt dirijate de neghentropia dramaturgiei, a ideii, și se activează odată cu momentele aparent entropice care formează nodurile de semnificație diegetic deplasate.

Experiențele temporale, deși integrative, se petrec pe straturi perceptivă. Prezentul reprezintă impactul inițial și imediat, în timp ce trecutul face apel atât la memorie și accesează informația stocată în căutarea înțelesului, mergând până la substanța timpului etern, ce iese din narațiune, devenind cunoaștere ce apare inițial ca ipoteză ce, urmărită pe firul narativ urmează a fi, sau nu, confirmată.

Psihologul polonez Maria Nowakowska, în lucrarea *Perception of Time - a new Theory*, e preocupată de distorsiunile pe care percepția subiectivă a timpului le manifestă față de timpul obiectiv. Este vorba despre durată și impresia de durată, ca de pildă în filmul *Meandre*, ce este susținut de o structură temporală construită din fascicule de timp care dețin o durată precisă, dar sunt percepute prin impresia de durată ca fiind infinite.

Pentru receptor, durata se transformă în impresie de durată, chiar și timpul real se dilată și se contractă în subconștientul său.

Timpul-ființă se conturează și lasă loc pentru o posibilă definiție alături de noțiunea de personaj, la rândul ei o noțiune compusă din personaj-ființă și personaj-existență, pe calea ființă-destin, timp al ființării. Partea a doua a capitolului II încearcă descoperirea ființei-timp în cinema, analizând structurile temporale ale filmului *Inception/Începutul* (r. Christopher Nolan, 2010), care converg spre coagularea acestui personaj nevăzut și pururea prezent-timpul.

Concentrând analiza asupra viziunii deleuziene a timpului filmic, reprezentată de noțiunile *image-mișcare* și *image-timp*, apare și se poate

demonstra ipoteza propusă, conform căreia timpul în cinema se constituie ca entitate personaj–ființă, personaj-existență, ființă-destin, timp-ființă.

Imaginea timpului-ființă este *imaginea-cristal*, cum o numește Gilles Deleuze. Ea urmează în desfășurarea filmică fluxul ideii și nu pe cel al acțiunii.

“Cristalul” oglindește “țâșnirea timpului”, iar timpul nu se mai confundă cu mișcarea sau cu continuitatea montajului. Filmul începe să “sculpteze în timp”, generând blocuri temporale. Nemaifiind subjugat mișcării, timpul devine o entitate de sine stătătoare, ce crează o aparentă continuitate a acțiunii.

Definirea prin montaj a timpului material-timp abstract și a timpului fizic-timp interior, necesită două paliere de analiză: anularea timpului în film - aparența și timpul etern – esența.

Henri Bergson, în eseul sau filosofic *An introduction to Metaphysics*, definește cunoașterea ca proces metafizic. El susține că acest proces presupune două căi profund diferite. Prima vorbește despre cunoașterea unui obiect prin rotirea în jurul lui, și în funcție de punctul de vedere în care e plasat observatorul și de simbolurile prin care se exprimă pe sine, această cale se relevă a fi una relativă.

A doua implică pătrunderea în interiorul obiectului fără să depindă de un punct de vedere sau de un simbol, tinzând astfel spre absolut. Pătrunderea în interior se face printr-un efort al imaginației, susținându-se astfel afirmația lui J.P. Sartre, ce postulează ca imaginația presupune identificarea unor elemente preexistente în memorie și conștiință.

Extrapolând, filmul este o entitate relativă la suprafață, prin stratul evident al imaginii și sunetului, prin personaje și narațiune, dar absolută ca obiect al percepției, prin faptul că generează contemplarea introspectivă.

Cunoașterea se realizează deci prin gravitarea în jurul stratului evident, prin traducerea simbolurilor și relaționarea cu dramaturgia.

Pătrunderea în interior, cu sprijinul imaginației, relevă esența absolută ce reprezintă fondul filmic ca pe un conglomerat de trăiri și senzații cărora li se caută sensurile și semnificațiile. Se produce astfel o simbioză între memoria filmului și cea a privitorului, care devine una cu nucleul dramaturgic și asimilează originalul, netransformând cunoașterea, prin traducerea simbolurilor, în informație.

Filmul *L'annee dernier a Marienbad/Anul trecut la Marienbad* (r. Alain Resnais, 1961), cu structura sa complexă și aparent atemporală, este una dintre operele cinematografice ce își dezvăluie jocul dintre aparență și esență printr-o luxuriantă expunere audio-vizuală.

Deleuze susține ca *L'annee dernier a Marienbad* este definiția cristalului pur, “cu o față opacă, o față transparentă și schimbul lor”¹²

Revine în discuție, prin contrapunct, structura lineară și aparența continuității ei, raportată la timpul etern, ca portant al esenței. E aplicabilă aceeași metodă bergsoniană a punctului de vedere din exterior, care cercetează învelișul, și cel din interior, care revelează unicitatea și esența timpului etern.

Sub aspectul dilatării suprafeței temporale reale, și a clarității narative, eternul apare paradoxal ca timp înghețat pulsatoriu. Relativul și Absolutul funcionează în tandem, se determină unul pe altul și împreună concretizează fluxul perceptiv al receptorului.

Un exemplu evident este filmul *La strada* (r. Federico Fellini, 1954). Procesul coexistenței structurii temporale lineare, timpul real filmic, cu

¹² DELEUZE, Gilles – *Cinema II: Imaginea Timp*, ed. Tact, Cluj-Napoca, 2013, pg.103

timpul etern se află aici într-o armonie aproape de perfecțiune, linearitatea oferind chei de citire mult mai clare pentru descifrarea supratemei față de formele lirice sau pe idee, unde există posibilitatea unor erori de percepție.

Există structuri dramaturgice în care caracteristica linearității nu e condiționată de o cronologie a acțiunii. În acestea apar forme de discurs filmic precum segmentul diegetic deplasat care, deși modifică axa temporală, funcționează ca element de continuitate a evoluției narative.

Un segment de montaj din filmul *Faleze de nisip* (r. Dan Pita, 1982), ce începe cu ultima intrare a lui Teo la miliție și se încheie cu imaginea ultimului puști necunoscut care ridică privirea, este construit printr-un joc savant de timp, între cel real al evenimentului petrecut și cel al memoriei, care se află la rândul său tot în timpul memoriei, într-o construcție abisală. Aici se regăsește timpul magic al filmului, timpul montajului, prin parcurgerea drumului... *De la timpul dramaturgic la cel conceptual.*

Montajul este cel cu care începe și se termină narațiunea de ecran.

Timpul unitar, sau timpul întregului are capacitatea de a juxtapune toate fragmentele din care, prin montaj, se construiește un film.

Definirea acestora capătă aspectul aplicat necesar prin analiza temporală a filmului *Eternal Sunshine of a Spotless Mind/Strălucirea eternă a unei minți neprihănite* (r. Michel Gondry, 2004).

Găsim aici o structură complexă în care nodurile conotative ale timpului real își găsesc rezolvarea în segmente deplasate temporal.

Acest tip de expunere a timpului prin montaj poate fi numit *timpul arc*. El fluidizează nodurile de semnificație și relevă faptul că prin trecut se stabilește prezentul.

O alta ipostază temporală, caracteristică, în principiu, formei de montaj narativ linear, regăsit și în alte tipuri de structuri filmice, este *timpul vectorial*.

Privit ca timp diegetic, acesta poate fi considerat cea mai mică unitate a *timpului unitar*. *Timpul vectorial* este timpul subiectului, el este subordonat ideii, expunerii cronologice a acesteia. Direcția vectorului este una singură în care conotarea și denotarea sunt alăturate.

În *Eternal Sunshine of a spotless mind* nu se poate vorbi despre forma întregului ca fiind narativ-lineară, de aceea timpul vectorial apare ca unitate primară, în timpul unitar intervine o subunitate, un timp compus format din timpi vectoriali ce au origine comună - *timpul evantai*.

Originea este ancorată în structura narativă și reprezintă un punct de echilibru al subiectului ce poate fi la fel de bine conotativ sau denotativ. Din el pornesc axele tehnicii iconice de construcție, dar în egală măsură chiar el este construcție, așa cum se întâmplă în segmentul de discurs din *Eternal Sunshine of a Spotless mind*, ce începe cu secvența din Montauk.

Al patrulea constituent al timpului unitar este *timpul spirală*.

La prima vedere, el pare construit din timpi arc, sudați între ei, dând naștere formei finite. Așa pare privit din exterior. Dacă ne mutăm în interior, vom constata că timpii arc conțin două subdiviziuni vectoriale, în punctele 0 ale fiecărui arc. De asemenea, în interiorul arcelor fluxul vectorial continuă ca o axă de susținere.

Printr-o dispunere temporală complexă, raportată la firul narativ principal, se evidențiază planul subtil al dramaturgiei. Analiza filmului *Gravity* (r. Alfonso Cuaron, 2013) sprijină afirmația și conduce spre consemnarea funcțiilor montajului. Configurarea și teoretizarea funcțiilor artei este un demers teoretic aplicat literaturii de-a lungul istoriei.

Extrapolarea definițiilor, precum și aplicarea lor practică pe discursul filmic, este o încercare ce aparține teoriei filmului, Funcțiile limbajului, postulate de Roman Jakobson, s-au dovedit asemenea pentru orice tip de limbaj al artei.

Timpul, vector semnificant în dramaturgia filmică, se regăsește prin montaj sub forma unei infrastructuri estetice care definește fluxul narațiunii. El transformă lumea concretă prezentă pe ecran în cea a “existenței în totalitatea sa, privită ca mister”¹³.

Filmul *Elephant/Elefant* (r. Gus van Sant, 2004) este un exemplu ideal. Structura sa dramaturgică pluristratificată e susținută și transfigurată de celule vectoriale, din care timpul vector penetrează toate straturile narative.

O altă structurare a vectorului timp prezintă filmul *Knight of Cups/Valetul de cupă* (r. Terrence Malick, 2015).

Elephant și *Knight of Cups*, deși organisme filmice atât de diferite din punct de vedere vizual și dramaturgic, sunt unite de o caracteristică importantă. Ambele își structurează întreaga narațiune, sensurile și semnificația, cu ajutorul vectorului Timp.

Raportul dintre timpul cinematografic și tehnicile scrierii iconice trebuie să țină cont de faptul că timpul filmic se află mereu între conceptul narativ și conotația poetică.

Prin conotația poetică, timpul cinematografic crează profunzimea înțelegerii. *La Grande Bellezza/Marea Frumusețe* (r. Paolo Sorrentino, 2013) este un film despre curgerea timpului. Întregul filmic se criptează și decriptează simultan pe multele paliere temporale, iar timpul apare reversibil și infinit interpretabil, prin directa relaționare afectivă și filosofică cu spectatorul.

¹³ BLAGA, Lucian – *Despre conștiința filosofică*, ed. Humanitas, București, 2003, pg. 89

Filmul este o ficțiune care spune adevărul despre viață.

“...ca să putem avea ficțiune trebuie să o inventăm cu scopul de a o trăi, visând cu ochii deschiși, așa cum se trăiesc ficțiunile.”¹⁴

¹⁴ LLOSA, Mario Vargas – *Călătoria către ficțiune*, ed. Humanitas, București, 2012, pg.24

BIBLIOGRAFIE

- ARISTARCO, Guido** - *Cinematografia ca artă*, Ed. Meridiane, 1966, București.
- ARISTARCO, Guido**- *Utopia Cinematografică*- ed. Meridiane, Bucuresti, 1992
- BĂDESCU, Ilie**- *Timp și Cultură*, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988
- BERGAN, Ronald**- *The Filmbook- A complete guide to the world of Cinema*, ed. DK, Londra, 2011
- BERGSON, Henri**- *Cele două surse ale moralei și religiei*- Institutul European, 1998
- BERGSON, Henri**- *Matter and Memory*- 1896
- BERGSON, Henri**- *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*- colecția „Eseuri de ieri și de azi”, Institutul European, Iași, 1992
- BERGSON, Henri**- *An introduction to Metaphysics*- ed. Hackett Publishing Company, Indianapolis/ Cambridge, 1999
- BERGSON, Henri**- *Evoluția Creatoare*, traducere de Vasile Sporici, Ed. Institutului European, Iași, 1998

- BLAGA, Lucian**- *Cunoaștere și Creație*, ed. Cartea Românească, București, 1987
- BLAGA, Lucian**- *Despre conștiința filozofică*- ed. Humanitas, București 2003
- BLAGA, Lucian**- *Trilogia Culturii* - ed. Humanitas, 1994, Bucuresti
- **CRITTENDEN, Roger**- *Fine Cuts- The art of european Film Editing*, ed. Focal Press, Oxford, 2006
- CAMPBELL, Joseph**- *Eroul cu 1000 de fețe*, Ed. Herald, București, 2013
- DELEUZE, Gilles**- *Empiricism and Subjectivity*, ed. Columbia University Press, New York, 1993
- DELEUZE, Gilles**- *Bergsonism*, ed. Zone Books, New York, 1991
- DELEUZE, Gilles**- *Cinema 1 - Imaginea-mișcare*, ed. Tact, Cluj Napoca, 2012
- DELEUZE, Gilles**- *Kant's Critical Philosophy*, ed. Continuum, London/New York, 2008
- DURAND, Gilbert**- *Structurile antropologice ale Imaginarului*, ed. Univers Enciclopedic, București, 2000
- ECO, Umberto** – *Interpretare și suprainterpretare*, ed. Pontica, Constanța, 2004
- ECO, Umberto** - *Șase plimbări prin pădurea narativă*, ed. Pontica, 2006
- ECO, Umberto**- *De la arbore spre labirint- Studii istorice despre semn și interpretare* - ed. Polirom, Iași, 2009.

- ELIADE, Mircea**- *Sacrul și Profanul*, ed. Humanitas, București, 2013
- FAIRSERVICE, Don**- *Film Editing- History, Theory and Practice*, ed. Manchester University Press, Manchester/New York, 2001
- FREUD, Sigmund**- *Despre Psihanaliză*, ed. Trei, București, 2014
- GHEORGHE, Cezar**- *Gândirea-Cinema*, ed. Cartea Românească, București, 2014
- GUERLAC, Suzanne**- *Thinking in Time: An introduction to Henri Bergson*, ed. Cornell University Press, Ithaca/London, 2006
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich**- *Fenomenologia spiritului*, ed. Univers Enciclopedic, București, 2010
- HEIDEGGER, Martin**- *Timp și Ființă*, ed. Jurnalul Literar, București, 1995
- ILIU, Victor**- *Fascinația Cinematografului*, ed. Meridiane, București, 1973
- JOHNSON, David Kyle**- *Inception and Philosophy*, ed. John Wiley and Sons, New Jersey, 2012
- JUNG, Carl Gustav**- *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, ed. Trei, București, 2003
- KANT, Immanuel**- *Critica Rațiunii Pure*, ed. Științifică, București, 1969
- KEMP, Phillip**- *Cinema: The Whole Story*, ed. Thames & Hudson, 2011
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean**- *Ecranul Global*- ed. Polirom, Iași, 2008

- LLOSA, Mario Vargas** – *Călătoria către ficțiune*, Ed. Humanitas, București, 2012
- MARCUS, Solomon**- *Paradigme Universale*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2011, Ediție integrală
- MARKS, Laura U.**- *The Skin of the Film*, ed. Duke University Press, Durham and London, 2000
- MITRY, Jean**- *Estetique et Psychologie du Cinema (vol.I și II)*, ed. Universitaires, Paris, 1963-1965.
- MURCH, Walter**- *In the Blink of an Eye, 2nd Edition*, ed. Silman-James Press, Beverly Hills, 2001
- NIETZSCHE, Friedrich**- *Dincolo de bine și de rău*, ed. Humanitas, Colecția Paradigme, București, 1992
- ONDAATJE, Michael**- *The Conversation- Walter Murch and the Art of Editing Film* - ed. Bloomsbury, Londra, 1998
- ORNSTEIN, Robert**- *On the experience of Time*, ed. Penguin Books, Middlesex, England, 1969
- ORTEGA Y GASSET, Jose**- *Revolta Maselor*, ed. Humanitas, București, 2007
- PERCY, Walker** - *Mirajul fericirii*, Ed.Polirom, București, 2013
- PLEȘU, Andrei**- *Despre îngerii*, ed. Humanitas, București, 2006
- PRAMAGGIORE, Maria, WALLIS, Tom**- *Film- A Critical Introduction*, a doua ediție, ed. Lawrence King, Londra, 2008

- RĂDULESCU-MOTRU, Constantin**- „Timp și Destin”- ed. Semne, București, 2008
- SARTRE, Jean-Paul**- *The Imagination*, ed. Routledge, London/New York, 2012
- SCHNEIDER, Steven Jay**- *1001 de filme de văzut într-o viață*, ed. Rao, București, 2005
- SHEPHERD, Rowena și Rupert**- *1000 de simboluri- Semnificația formelor în artă și mitologie*, ed. Aquila, Oradea, 2007
- TARKOVSKY, Andrey**- *Scupting in Time*, ed. University of Texas Press, Austin, 1986-1987
- THODOL, Bardo**- *Cartea tibetană a Morților*, ed. Herald, București, 2011
- **UNAMUNO, Miguel**- *Secretul vieții și alte eseuri*, Ed. Humanitas, București, 2009
- *Dicționar de Cinema*- Corciovescu Cristina și Bujor T. Râpeanu, ed. Univers Enciclopedic, București, 1997
- *Dicționar de Estetică Generală*- ed. Politică, București, 1972
- *Enciclopedia Universală Britannica*- ed. Litera, București, 2010

FILMOGRAFIE

Amarcord – regia Federico Fellini, montajul Ruggero Mastroianni, 1973

Blow up – regia Michelangelo Antonioni, montajul Michelangelo Antonioni, 1966

Dancer in the Dark/Dansând cu noaptea – 2000, regia Lars von Trier, montajul Francois Gedigier, Molly Marlene Stensgaard

Elephant/Elefant- regia Gus van Sant, montajul Gus van Sant, 2003

Eternal Sunshine of a Spotless mind/Strălucirea eternă a minții neprihănite- regia Michel Gondry, montajul Valdis Oskarsdottir, 2004

Faleze de nisip- regia Dan Pița, montajul Cristina Ionescu, 1983

Gravity/Misiune în spațiu- regia Alfonso Cuaron, montajul Alfonso Cuaron, Mark Sanger, 2013

Inception/Începutul- regia Christopher Nolan, montajul Lee Smith, 2010

Il Casanova di Federico Fellini/Casanova – regia Federico Fellini, montajul Ruggero Mastroianni, 1976

Knight of Cups/Valetul de Cupă- regia Terrence Malick, montajul A.J.Edwards, Keith Fraase, Geoffrey Richman, Mark Yoshikawa, 2015

L’annee dernier a Marienbad/Anul trecut la Marienbad- regia Alain Resnais, montajul Jasmine Chasney, 1961

La dolce vita – regia Federico Fellini, montajul Leo Cattozzo, 1960

La Grande Bellezza/Marea Frumusețe – regia Paolo Sorrentino, montajul Cristiano Travaglioli, 2013

La Strada - regia Federico Fellini, montajul Leo Cattozzo, 1954

Le notti di Cabiria/Noptile Cabiriei – regia Federico Fellini, montajul Leo Cattozzo, 1957

Meandre - regia Mircea Săucan, montajul Gabriela Nasta, 1967

Melancholia - regia Lars von Trier, montajul Molly M. Stensgaard, 2011

Morte a Venezia/Moarte la Veneția – regia Luchino Visconti, montajul Ruggero Mastroianni, 1971

Nostalghia/Nostalgia – Andrey Tarkovsky, montajul Erminia Marani, Amedeo Salfa, 1983

8 ½ (Otto e Mezzo)/ Opt și jumătate – regia Federico Fellini, montajul Leo Cattozzo, 1963

Persona - regia Ingmar Bergman, montajul Ulla Ryghe, 1966

Seven Psychopaths and a Dog/Șapte psihopați și un câine- regia Martin McDonagh, montajul Lisa Gunning, 2012

Shutter Island - regia Martin Scorsese, montajul Thelma Schoonmaker, 2010

Smultronstallet/Fragii Sălbatici – regia Ingmar Bergman, montajul Oscar Rosander, 1957

Stalker/Călăuza – regia Andrey Tarkovsky, montajul Lyudmila Feyginova,
1979

The Tree of Life/Copacul Vieții- regia Terrence Mallick, montajul Hank
Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber, Mark Yoshikawa,
2011