

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

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

Titlul tezei: Dinamica expresiei cinematografice

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
Prof.univ.dr. Florin Mihăilescu

DOCTORAND:

Paul Negoescu

Anul 2017

CUPRINS

Argument4

Cinematograful, între geneză și modernitate11

Despre arta cinematografică și specificul ei12

Geneza cinematografului între observaționalul Lumière și evazionistul Méliès	24
Noul cinematograful și transformarea cinematografului clasic....	42
Manipularea prin imagine	62
Cinematograful ca instrument de manipulare	63
Filmul de propagandă	73
Filmul realist	92
Scrierea în imagini și cinematografierea mizanscenei	108
Dependența spațiului de conceptul regizoral	109
Traducerea modului de a cadra și a mișcărilor de aparat	132
Importanța montajului	147
Reprezentare și interpretare	164
Punctul de vedere al autorului	165
De la cuvânt la imagine sau gândirea în cuvinte VS gândirea în imagini.....	186
Concluzii	208
Bibliografie	218
Filmografie	229
Cuvinte cheie: artă, cinematograful, propagandă, manipulare, realism, concept, montaj, autor, imagine, internet, digital, mizanscenă, cercetare, percepție, ecran, spectacol, narațiune, televiziune, estetică, ficțiune, documentar, stil, formă.	

Cu ajutorul unei camere de filmat, al unui computer cu o conexiune la internet, oricine poate, în prezent, să producă și să distribuie un film. Această dezvoltare rapidă a tehnicii de filmare a determinat apariția unei abundențe de filme care abordează o multitudine de stiluri și genuri. Din păcate, această revoluție tehnologică care a oferit tuturor atâta libertate de exprimare, a făcut să asistăm la o analfabetizare a limbajului audiovizual, fapt care a influențat inclusiv limbajul cinematografic.

Obiectivul principal al tezei de față este deconstruirea și înțelegerea dinamicii prin care trece cinematograful, abordând comparativ poziția pe care o are cinematograful astăzi și cea pe care o avea înainte de apariția televiziunii sau a internetului, privind retrospectiv până în momentul genezei sale.

În cuprinsul lucrării vorbesc despre evoluția expresiei cinematografice pornind de la frații Lumière și Méliès până la Leni Riefenstahl și frații Dardenne. Capitolele și subcapitolele tratează arta cinematografică și specificul ei, noul cinematograf și transformarea cinematografului clasic, gândirea în cuvinte și gândirea în imagini, cinematografierea mizanscenei, traducerea modului de a cadra și importanța montajului. Limbajul aparatului de filmat este analizat atât dintr-o perspectivă istorică, estetică, cât și din punctul de vedere al aplicării sale în anumite filme reprezentative.

Structura studiului de față este gândită să acopere conceptele generale referitoare la atitudinea aparatului de filmat, la interpretarea subiectului filmat și la reprezentarea acestuia. Faptul că subiectul se dorește a fi destul de cuprinzător, a condus cercetarea pe un drum mai mult teoretic și mai puțin tehnic. Astfel, am ales să nu intru în detalii specifice artei imaginii de film, scenografiei, sunetului sau montajului, acestea fiind limitările impuse prezentului text. Lucrarea conține trimiteri către anumite filme și exemple de secvențe, atât filme mute, cât și filme clasice și moderne, dar și spoturi comerciale sau virale. Din punctul de vedere al teoriei de film, lucrarea se susține pe ideile unor personalități importante precum Rudolf Arheim, David Bordwell, André Bazin, David Mamet, Roland Barthes și alții. S-a scris, s-a vorbit și s-a dezbătut mult despre dinamica expresiei cinematografice. Din acest punct de vedere lucrarea nu își propune să aducă perspective inovatoare ci mai degrabă își propune să contureze o sincronicitate, o aliniere a clasicității esteticii aparatului de filmat cu caracterul modern interdisciplinar al conceptului de cameră de filmat.

În mod special titlul lucrării „Dinamica expresiei cinematografice” se referă mai puțin la aspectele tehnice ce contribuie la realizarea unui film, abordând cinematografia mai mult dintr-o perspectivă conceptuală a metalimbajului specific.

Astfel, putem observa că una dintre principalele caracteristici ale cinematografului, aceea de experiență comună în fața unui ecran mare, s-a diminuat. Acum există multiple opțiuni de a vedea un film. Percepția senzorială asupra filmului este diferită în funcție de fiecare mediu în care acesta este vizionat. În cazul ecranelor mici, domestice, spectatorul stă mult mai aproape de ecran, ecranul este mult mai mic, lucru care schimbă raportul dintre emițător și receptor. Spectatorul domină ecranul, el având puterea ca prin apăsarea unui buton să întrerupă și să reia vizionarea după bunul său plac. În sala de cinema raportul spectator-ecran este diferit, imaginea provoacă emoții puternice, spectatorul neavând posibilitatea de a se concentra la altceva. În cazul ecranului de cinema spectatorul este dominat, el stă în întuneric alături de oameni străini și nu are control asupra derulării filmului. Vizionarea unui film într-o sală de cinema conține spiritul unui spectacol, pe când vizionarea pe ecran mic pierde această caracteristică determinând spectatorul să urmărească mai atent firul narativ și să își diminueze atenția de la restul discursului filmic. Acest lucru acționează de multe ori în detrimentul filmelor care nu sunt dominate de acțiune și de partea narativă. Jurnalistul francez Vincent Manileve amintește într-un articol intitulat: „Ce spune locul ales în sala de cinema despre voi” despre faptul că Jean Luc Godard afirma că ne ridicăm privirea în sala de cinema, însă o lăsăm în jos în fața televizorului. Când privim un film într-un cinematograf avem impresia că suntem în ecran. Însă în partea din spate a sălii se disting personajele obișnuite să vadă conturul ecranului de proiecție, personaje care nu se scufundă complet în filmul proiectat. Este vorba - spune sociologul Emmanuel Ethis -despre „oamenii care au

obiceiul privitului la televizor și care se poziționează mai degrabă în spate pentru a avea un ecran de televizor în sala de cinematograf".¹

Pentru creatorul de film simbolistica ecranului este strâns legată de actul de manipulare a atenției spectatorului pentru a servi scopului urmărit. Spre deosebire de spectator care recompune în mintea sa întregul din bucățile oferite de cadrele filmului, regizorul face procesul invers, extrage din lumea înconjurătoare numai acele bucăți pe care dorește să le dezvăluie în film. Pentru el delimitarea oferită de marginile ecranului este principala unealtă în dirijarea atenției spectatorului către elementele dorite. Limita ecranului este astfel punctul de plecare pentru demersul regizoral. De aici încolo elementele de limbaj cinematografic formează construcția propriu-zisă a filmului, cadrul de film redând nu doar ceea ce se vede, ci printr-un joc de percepție, construind în mintea publicului lumea ascunsă, cea din afara limitelor cadrului, lumea care nu se vede. În construcția acestei iluzii limbajul cinematografic dispune de un instrument unic față de celelate arte – imaginea în mișcare și relația pe care aceasta o creează cu întregul.

Termenul de „mizanscenă”, folosit până în anii '50 doar în terminologia artei teatrale pentru a discuta punerea în scenă a spectacolului de teatru, a fost preluat ulterior de criticii de la *Cahiers du Cinema* pentru a îngloba într-un singur concept toate mijloacele de expresie ale cadrului cinematografic, de la elementele vizuale și sonore, până la succesiunea lor în interiorul poveștii cinematografice.

Discuția despre elementele constitutive ale mizanscenei - de la scenografie, la actori, la punctul de stație al aparatului de filmat, ecleraj, mișcări de aparat ș.a.m.d. și până la elementele sonore² - a cunoscut de-a lungul timpului puncte de vedere diferite de la un critic de cinema la altul; însă aspectul acesta este mai puțin important pentru obiectul lucrării de față.

Ceea ce este de remarcat în privința mizanscenei cinematografice, dincolo de considerentele estetice, este aspectul utilizării acestor elemente-instrument pentru a transmite în imagini textul narativ care stă la baza filmului, cât și pentru a capta atenția involuntară³ a spectatorului. Teoreticianul și istoricul de film David Bordwell comentează cu luciditate⁴ felul în care regizorii începutului de secol au creat acțiunea filmică în interiorul cadrului

1

☞ <http://www.slate.fr/story/117929/infographie-choix-place-cinema-qui-vous-etes>

2

☞ David Bordwell și Kristin Thompson în *Film Art (1979)* definesc mizanscena ca fiind compusă din decoruri și costume, iluminare, expresia și mișcarea personajelor în cadru, și tratează într-un capitol separat amplasarea aparatului de filmat. Bruce Kawin's, în schimb, în cartea sa *How Movies Work (1992)* include în această definiție, pe lângă punctul de stație, încadratura și mișcarea de aparat, chiar și alegerea tipului de peliculă și a formatului cinematografic, precum și sunetul diegetic.

3

☞ Psihologul german Hugo Münsterberg face distincție în cartea sa *The Photoplay: A Psychological Study (1916)* între atenția voluntară și cea involuntară, remarcând faptul că mizanscena, atât în teatru cât și în film, are datoria de a capta atenția involuntară a spectatorului.

4

cinematografic, pentru a capta acea atenție involuntară despre care vorbește Hugo Münsterberg. Acesta explică faptul că atenția voluntară a spectatorului este cea care îl aduce în sala de cinema, dar odată ajuns acolo, datoria filmului este să îi capteze privitorului atenția involuntară, conducându-l pe firul poveștii cinematografice exact acolo unde și-a propus autorul.

La începuturile cinematografului, după diminuarea elementului de noutate, creșterea duratei filmului de ficțiune și complicarea firului narativ, una dintre problemele regizorului a devenit încercarea de a păstra viu interesul spectatorului pe parcursul desfășurării acțiunii. Astfel, dinamica acțiunii din interiorul cadrului a fost principalul punct de interes pentru creatorii de film de la începutul secolului trecut.

Acest fapt a generat subordonarea completă a spațiului cinematografic de către aparatul de filmat. Camera fixă era cea care dicta scenografierea spațiului, distribuția decorului în interiorul cadrului, precum și mișcarea actorilor. Spațiul cinematografic ca element al mizanscenei se subordonează conceptului estetic și narativ al realizatorilor operei cinematografice, pentru a transmite publicului viziunea lor unică despre lume. În filmul de ficțiune, spațiul în care se desfășoară acțiunea nu este niciodată lăsat la voia întâmplării. Chiar și atunci când filmarea se desfășoară în locație, regizorul și scenograful vor adăuga sau elimina elemente din decor pentru a obține efectul vizual dorit, având în vedere faptul că scenografia face parte din poveste, aducând informații despre personaje, sau determinând anumite stări și emoții în spectator.

În primul capitol al cărții „Filmul ca artă”, Rudolf Arnheim⁵ face o demonstrație a faptului că cinematograful reprezintă ceva mai mult decât o simplă mașinărie care consemnează realitatea, aducând în prim plan următorul aspect: dacă un cub se află pe o masă, poziția îl poate face pe privitor să îi determine forma corectă. Dacă vede o singură latură a cubului, privitorul nu poate desluși forma cu certitudine. Ar putea fi baza unei piramide, ar putea fi un pătrat de carton; privitorul trebuie să-și schimbe poziția față de obiect, în așa fel încât trei laturi ale cubului (și relațiile dintre ele) să fie vizibile, pentru ca privitorul să determine forma cubului. Cea de-a doua variantă oferă o privire mult mai aproape de adevăr față de obiect decât prima, pentru simplul fapt că trei fețe ale cubului sunt mai multe decât una. Dar adevărul nu depinde de cantitate, nu există o formulă matematică pentru a găsi aspectul caracteristic al unui obiect, ci este o chestiune de simț. Fie că un personaj este mai reprezentativ filmat din profil decât din față, fie că un munte arată mai bine filmat din nord decât din vest, aceste lucruri nu pot fi determinate matematic, ci sunt lucruri care țin de sensibilitatea privitorului.

Așadar, cei care se referă la aparatul de filmat ca la o mașinărie automată de înregistrare a realității trebuie să înțeleagă că până și cea mai banală reproducere fotografică a unui obiect simplu precum un cub necesită un sentiment față de natura obiectului, iar acest lucru este dincolo de orice operațiune mecanică. Până și genul filmului documentar poate fi pus în discuție din acest punct de vedere, dacă ne gândim la faptul că ochiul din spatele

⁵ David Bordwell, *La Nouvelle Mission de Feuillade or, What Was Mise-en-Scene*, University of Texas Press, 1996.

5

□ Arnheim Rudolf, - *Films as Art* – University of California Press, 1957, paginile 1-17.

aparaturii de filmat este un narator subiectiv în mod obligatoriu. El alege din realitatea care se desfășoară în fața lui o bucată cu limite clare pe care o va înregistra și reda.

Pe lângă faptul că cinematograful îndeplinește o funcție expresiv – narativă, el are un rol important de a construi o percepție asupra lumii, și asta nu doar din punctul de vedere al rolului clasic al artei. Ceea ce reprezintă cinematograful, în afară de lumea visului și a irealității, este și specificul lui de a amesteca realul cu imaginea. Așadar, ceea ce spunea Oscar Wilde în 1889 despre artă în general, ilustrează foarte bine și relația dintre cinema și lume: „Viața imită Arta într-o măsură mult mai mare decât Arta imită Natura”.

Dacă o bună parte a percepției realității este deja influențată prin filme de duzină care oferă clișee despre viață, atunci când spectatorul vizionează un film mai puțin convențional, mai direct sau mai radical, care prezintă o interpretare mai onestă sau mai exagerată asupra realității, acel film va fi greu înțeles sau chiar respins pentru că nu respectă normele cu care spectatorul este deja obișnuit. Oamenii intră în sala de cinema și așteaptă să li se întâmple magicul, iar odată puși în fața unei realități nestilizate se simt abuzați la nivel emoțional. Astfel majoritatea spectatorilor aleg să fie iresponsabili și inconștienți, să nu își asume realitatea nici pe ecrane și nici viața de zi cu zi. Auzim, destul de des mărturii de genul „văd destul în viața de zi cu zi, când mă uit la un film vreau să văd altceva”. Privitorul intră de bunăvoie în convenția manipulării, condus de instincte și nevoi speculate, și consideră că aceasta e o modalitate bună de a se destinde, fiind în același timp și o modalitate prin care se lasă pradă unor povești care îi hrănesc nevoia de a se simți bine.

În general, conceptul de manipulare este perceput cu conotații negative. Acest lucru poate fi contestat de orice autor care vine și spune că el a vrut să conducă spectatorul spre o direcție benefică. Un lucru este cert, manipularea în imagini nu implică o relație de egalitate între autorul acestora și spectator, ci denotă o înclinare a balanței către autor, el va deține întotdeauna controlul. Faptul că omul este puternic influențat de simțul vizual ca mijloc de percepție, împreună cu faptul că filmul se folosește de imagini pentru a-și transmite mesajele, ne conduc la concluzia că manipularea este un concept conținut în arta filmului, indiferent de tipul filmului. Fie documentar, ficțiune, film realist sau science fiction, cinematograful este dependent de a alege ce să arate. Astfel, el este momentan însoțit de handicapul de a nu putea să redea realitatea, fiind nevoit să apeleze la tehnici de manipulare vizuală pentru a crea senzația realității.

Dihotomia condiției cinematografice - zugrăvirea realității și fuga de realitate, a existat încă de la începuturile acestei arte, prin cele două tendințe, două orientări distincte în privința decorurilor. Lumière folosea în exclusivitate decorurile naturale, filmând în grădina sa, în fața fabricii sale, într-o gară etc., în timp ce Méliès construiește, primul, un studio în care decorurile special confecționate constituiau fundalul pe care se desfășurau acțiunile filmelor sale. Cele două tendințe au continuat de-a lungul istoriei filmului până în momentul prezent în funcție de viziunea artistică a autorului.

De exemplu Marcel Carné cerea ca aproape toate exterioarele să fie construite în studio, dar întâlnim de asemenea o școală italiană care-și face o profesie de credință din filmarea în decoruri naturale. În mod obișnuit în cadrul unui film se folosesc într-o anumită proporție decorurile construite față de cele naturale, proporție care ține

seama de conținutul filmului, dar care urmărește cel mai adesea o medie impusă și de caracterul industrial al cinematografeii.

S-a scris și dezbătut mult despre stil și formă în cinematografie. Este unul dintre subiectele teoretice cele mai des abordate cu pasiune. Fiecare curent cinematografic are propriul set de principii și valori pe care le promovează și care sunt abordate în stiluri de filmare diferite, fiecare stil fiind strâns legat de subiectul narat. Toate acestea se declină în funcție de viziunea fiecărui autor, iar mai apoi în funcție de fiecare film în parte. Există totuși, întodeauna, o bază comună în ceea ce privește forma unui curent. De exemplu expresionismul german, echivalentul școlii germane din anii '20, este dominat de o formă arhitecturală a cadrului care duce spre fantezie. Pe de altă parte, neorealismul italian este o continuare a tradițiilor filmului documentar cu un stil de filmare sincer, netrucat.

În legătură cu relația dintre regizor și aparatul de filmat, David Mamet afirmă: „Principalele întrebări pe care un regizor ar trebui să și le pună sunt: „unde pun camera?” și „ce le spun actorilor? ”; și, ulterior, „despre ce este vorba în secvența respectivă?”⁶

În cazul fiecărui film în parte, funcția aparatului de filmat va fi redefinită, duratele vor fi redefinite, dialogurile, conținuturile, sensurile efective etc. Toate aceste elemente conțin semnificații pe care publicul rareori are capacitatea de a le decoda complet, din cauza lipsei de educație audio-vizuale aprofundate și pentru că există tendința de refugiere în formule gata cunoscute, preferând, să urmeze un drum deja asumat. Această situație, a confortului intelectual, fie ea de partea privitorului sau a creatorului, generează o dilemă. Cine pe cine condiționează? Cum se poate evolua în domeniul gândirii în imagini în această situație?

Instrument de control politic, ideologic sau religios, filmul a fost întotdeauna expresia unui eu colectiv. Aceste date au fost speculate de-a lungul vremii prin filmele de propagandă, fie ele de stânga, de dreapta, fasciste sau capitaliste. Este binecunoscut faptul că Lenin considera filmul ca fiind cea mai importantă artă⁷, pentru că mai mult decât oricare dintre arte, filmul este în mod natural predispus la manipularea maselor pentru că este foarte accesibil și popular, face ca orice poveste să devină credibilă, poate genera deopotrivă raționamente, dar mai ales emoții. Într-un secol măcinat de războaie și conflicte, propaganda prin cinema a fost utilizată din plin de multe regimuri pentru a-și însufleși popoarele cu sentimente patriotice, naționaliste sau cu diferite concepte menite să susțină politicile culturale adoptate.

În timpul mandatului Președintelui Woodrow Frank „Nașterea unei națiuni” a fost primul film american proiectat la Casa Albă. Filmului îi este atribuit faptul că a contribuit la renașterea Ku Klux Klan-ului, mișcare rasistă care a folosit filmul pentru a recruta noi membrii. Tehnica inovatoare de filmare pe care Griffith a folosit-o face ca „Nașterea unei națiuni” să rămână un film de referință în istoria cinematografului. „Nașterea unei națiuni” a fost primul film care avea o durată de peste două ore și era proiectat în două părți cu pauză. Griffith a folosit foarte mult

6

□ Mamet, David, *A whore's profession / Notes and essay*, Faber and Faber, 1994, pag. 347.

7

□ Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin Ltd., Londra, 1960.

prim-planul pentru a crea o atmosferă de intimitate, a montat cadre largi cu prim-planuri pentru a da o valoare mai mare cadrelor generale, a folosit sute de oameni pentru a recrea scene de luptă, a folosit fade-ul ca mijloc de expresie, a inventat flashback-ul (pe care îl numea switchback) și împreună cu operatorul Billy Bitzer au format prima echipă de filmare care a filmat în regim de noapte. Până în ziua de astăzi filmul este simultan lăudat și gratificat pentru tehnica lui cinematografică și în același timp condamnat pentru filosofia rasistă pe care o prezintă.

Pe lângă aspectul concret, mecanismul expresiv al cinematografului poate fi analizat și trecând peste concretețea imaginii prezente pe ecran. Putem spune că dincolo de limbajul vizual există și un limbaj non-vizual conținut în expresia cinematografului, un fel de retorică a absenței. Marc Vernet numește acest lucru „ideologia invizibilului”⁸. Astfel, un film poate fi analizat și înțeles și prin prisma subtextului său. Ceea ce lipsește din imagine, dar este parte a construcției unui film, poate ajunge în subconștientul spectatorului și în lipsa expresiei sale concrete pe ecran. Stilistica unui film poate fi asimilată și ca expresivitatea invizibilului sau a unui fel de transparență. Acest fenomen ține de metafizica discursului cinematografic. Din acest punct de vedere montajul este unul dintre instrumentele limbajului cinematografic care oferă filmului un fel de magie, necesară pentru fluidizarea discursului artistic. El ajută la crearea unui sens pe care imaginile nu îl conțin în mod obiectiv și care este dat doar de relația dintre ele.

Arnheim regretă că filmul nu va putea niciodată să aibă destinul artelor plastice, care odată cu descoperirea și popularizarea fotografiei și-au reconsiderat drastic funcția și au găsit o formă, poate cea mai esențializată, în imaginea non-figurativă, „abstractă”. Experimentele cinematografice timpurii, care deși sunt un punct de răscruce în istoria filmului, eliberându-l de teatralitate, nu pot reprezenta o cale fecundă din variate motive; cinematograful, în forma în care o știm astăzi, cu limitările tehnice ale momentului, legate în primul rând de contactul cu publicul, și cu dorințele acestuia, nu poate să se elibereze de antropocentrism, de formalism (la toate nivelele limbajului cinematografic).

Deocamdată singurele încercări de a urmări traseul artei moderne, făcute de cinematograful de avangardă francez în anii '50-'60, cu scenografia conținând elemente de artă cinetică, au dat în niște drumuri închise, pe care publicul le refuză și care nu s-au eliberat propriu-zis de tirania figurii umane și de mimetism.

Angajarea intelectuală a spectatorului provine mai degrabă din conținutul conceptual al fiecărui film în parte, iar angajarea emoțională se face în majoritatea cazurilor prin formă. Astfel spectatorul se emoționează la lucruri care l-au mai emoționat și altă dată, rezonează la lucrurile care îi sunt familiare și pe care le cunoaște. Minte spectatorului nu este niciodată în repaus, ea se află într-o constantă căutare de semnificații. Percepția formei artistice se constituie din indiciile conținute de operă coroborate cu experiențele anterioare ale fiecărui spectator în parte. Este foarte greu în momentul actual al cinematografului să se experimenteze prin formule noi, ieșite din comun. Orice schimbare în paradigma cu care spectatorul este obișnuit, chiar de-ar fi ea una evolutivă, va fi inițial respinsă. Este un instinct uman care se activează în fața schimbării.

8

8 Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Editions de l'Etoile, Paris, 1988, p. 7.

Cinematograful, în forma pe care o știm astăzi, cu limitările tehnice ale momentului, legate în primul rând de contactul cu publicul și cu dorințele acestuia, nu poate să se elibereze încă de antropocentrism, de formalism și asta în legătură cu toate nivelele limbajului cinematografic. Totuși, direcția de scăpare pe care o sugerează Arnheim aparține aceleiași generații a cinematografului, *Noul Val francez*, prin experimentele lui Alain Renais („Hiroshima mon amour” - „Hiroshima dragostea mea” din 1959, „L’annee dernier a Marienbad” - „Anul trecut la Marinebad” 1961), care crează o viziune nouă asupra spațiului și timpului, unificându-le într-o condiție nouă, mentală și afectivă.

Godard spunea despre atitudinea superficială a spectatorului pasiv care nu înțelege complexitatea cinematografului că: „Oamenii au senzația că aparatul de filmat filmează direct ce are în față, și că ei văd realitatea pentru că o privesc direct”.

Ceea ce ne face să ne gândim la faptul că un autor virtuos care reușește să gândească și să transpună un scenariu în imagine nu are niciodată garanția că discursul lui va fi înțeles pe deplin de către public. Caracteristic oricărui limbaj artistic încriptat, limbajul cinematografic își măsoară limitele și în fața spectatorilor. Orice tip de limbaj este un instrument folosit pentru a comunica, el este astfel guvernat de ideea ce se dorește a fi transmisă, iar în cazul cinematografiei povestea este elementul principal căruia i se subordonează limbajul. Despre relația dintre text și imagine Jean Luc Godard afirma într-un interviu despre viitorul cinematografiei faptul că: „Astăzi, cinema-ul este un cinema orientat către scenariu. De la Gutenberg încoace, textul a triumfat. A fost o luptă lungă, un mariaj sau o relație între pictură și text, dar apoi textul a triumfat. Filmul este ultima artă în tradiția picturală. Lumea vorbește mult despre imagini, dar astăzi, este vorba numai despre text.”

BIBLIOGRAFIE

Aitken, Ian, *European Film Theory and Cinema*, Edinburgh University Press, 2001

- Anderson, Joseph D.**, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1996
- Andrew, Dudley**, *What Cinema Is*, Wiley – Blackwell Press, Londra, 2010
- Andrew, Dudley**, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford – New York – Melbourne – Toronto, 1984
- Arnheim, Rudolf**, *Film As Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra, 1957
- Astruc, Alexandre**, *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo - L'Écran française, 30 martie, 1948*
- Béla Balázs**, *Theory of the Film Character and Growth of a New Art*, capitolul VII The Close-up, Denis Dobson LTD, Londra
- Barnouw, Erik**, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, OUP, New York, 1993
- Barthes, Roland**, *Mythologies*, The Noonday Press, New York, 1972
- Barthes, Roland**, *Camera luminoasă: însemnări despre fotografie*, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005
- Bazin, André**, *Ce este cinematograful Volumul I*, UNATC Press, București, 2014
- Bazin, André**, *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, Bert Cardullo, ed. Routledge, New York – London, 1997
- Bazin, André**, *What Is Cinema? – vol. 1* (editat de Hugh Gray), University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra, 1967
- Bazin, André**, *What Is Cinema? – vol. 2* (editat de Hugh Gray), University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra, 1971
- Bergstrom, Janet**, *Endless Night (Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories)*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra, 1999
- Bordwell, David**, *La Nouvelle Mission de Feuillade or, What Was Mise-en-Scene* – University of Texas Press, 1996
- Bordwell, David**, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, 1996
- Bordwell, David**, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1985
- Brakhage, Stan**, *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*, McPherson, New York, 2001
- Bresson, Robert**, *Note despre cinematograf*, UNATC Press, București, 2014
- Browne, Nick** (editor), *Cahiers du Cinéma (1969-1972: The Politics of Representation)*, Routledge, Londra, 1990
- Bruzzi, Stella**, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge Press, Londra - New York, 2000
- Burch, Noël**, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1979
- Burgin, Victor**, *The Remembered Film*, Reaktion Books, Londra, 2004
- Carney, Ray**, *The Films of John Cassevetes: Pragmatism, Modernism and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1994
- Carroll, Noël**, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, Victoria (Australia), 2008
- Cavell, Stanley**, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Films*, Harvard University Press, 1979

Christie, Ian, Taylor, Richard (editori), *Eisenstein Rediscovered*, Routledge Press, Londra - New York, 1993

Colpi, Henri, *Lettres a un jeune monteur*, Les Belles Lettres/ Archimbaud, Paris 1996

Curtis, David, Rees, A.L., *Expanded Cinema (Art, Performance, Film)*, Tate Publishing, Londra, 2011

Danto, Arthur C., *The Philosophical Desinfranchisement of Art*, New York, 1986

Dardenne, Luc, *Au dos de nos images*, Editions du Seuil, 2005

Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1994

Deleuze Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, The Athlone Press, Londra, 1986

Deleuze Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, Londra, 1989

Diers, Michael, *Fotografie, Film, Video*, Philo and Philo Fine Arts, Hamburg, 2006

Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, Faber and Faber, Londra, 1986

Elsaesser, Thomas, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, Londra, 1990

Elsaesser, Thomas, *European Cinema Face to Face to Hollywood*, University Press, Amsterdam, 2005

Elsaesser, Thomas, Horwath, Alexander, King, Noel, *The Last Great American Picture Show (New Hollywood Cinema in the 1970's)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004

Erhart, Julia, *A Companion to Film Theory*, Blackwell Publishing, 2004

Feld, Steven, *Jean Rouch - Ciné-etnography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003

Flichy, Patrice, *Les images de la Belle Epoque. Fin de siecle et nouveau mode de communication*, Revista Alliages, nr. 39, 1999

Gaycken, Oliver, *Devices of Curiosity: Early Cinema and Popular Science*, Oxford University Press, Apr 1, 2558
BE - Performing Arts

Gidal, Peter (editor), *Structural Film Anthology*, British Film Institute, Londra, 1978

Godard, Jean-Luc, *Godard On Godard*, Da Capo Press, New York, 1986

Godard, Jean-Luc, *The Future(s) of Film*, Verlag Gachnang & Springer AG, Berna 2002

Gray, Gordon, *Cinema: A Visual Anthropology*, Berg Publishers, Oxford – New York, 2010

Groys, Boris, *Stalin – opera de artă totală*, Editura Ideea Design & Print, Cluj

Groys, Boris, *Art Power*, The MIT Press, Massachusetts, 2008

Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, I.B.Tauris, New York, 2007

Hillier, Jim (editor), *Cahiers du Cinéma – The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, Massachusetts, 1985

Hillier, Jim (editor), *Cahiers du Cinéma (1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood)*, Harvard University Press, Massachusetts, 1986

Izod, John, *Myth, Mind and the Screen* - Cambridge University Press, 2001

Kauffmann, Stanley, *Regarding Film (Criticism and Comment)*, The John Hopkins University Press, Baltimore – Londra, 2001

Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1965

Kulešov, Lev, *The Writings of Lev Kuleshov* (editat de Ronald Levaco), University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra, 1974

Lawton, Anna, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema* – Routledge, 1992

Leyda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin Ltd., Londra, 1960

Lim, Dennis (editor), *The Village Voice Film Guide – 50 Years of Movies From Classics to Cult Hits*, Village Voice Media, New Jersey, 2007

Lipovetsky, Gilles și Serroy, Jean, *Ecranul Global*, Polirom, 2007

MacDonald, Scott, *Art in Cinema: Documents Toward a History of the Film Society*, Temple University Press, Philadelphia, 2006

MacDonald, Scott, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra, 1988

Mamet, David, *A whore's profession / Notes and essays*, Faber and Faber, 1994

Mamet, David, *On directing film*, Penguin Group, 1991

Mast, Gerald, Cohen, Marshall, Braudy, Leo, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1992

McDonough, Tom (editor), *Guy Debord and the Situationist International*, The MIT Press, Massachusetts – Londra, 2002

Mekas, Jonas, *Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, Lithuanian Art Museum, Vilnius, 2005

Mekas, Jonas, *Déclarations de Paris*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 2006

Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Macmillan Press, Londra, 1983

Mirzoeff, Nicholas (editor), *The Visual Cultural Reader* (Second Edition), Routledge, Londra – New York, 1998

Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, MIT Press, Massachusetts, 1994

Muray, Phillippe, *Exorcisme spirituels III*, Les Belles Lettres, Paris 2002

Overy, Richard - *The Dictators: Hitler's Germany, Stalin's Russia* – W.W norton and Company, Inc. New York, 2004

Panofsky, Erwin, *Cinema, theories, lectures*, Klincksieck, Paris 1978

Parker, Sharon, *Movies and the Modern Psyche*, Praeger Publishers, 2007

Renov, Michael, *The Subject of Documentary (Visible Evidence)*, University of Minnesota Press, Minneapolis – Londra, 2004

Rosenbaum, Jonathan, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, The University of Chicago Press, Chicago – Londra, 2007

Rothman, William (editor), *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, State University of New York, Albany, 2009

Sadoul, Georges, *Istoria cinematografului universal* - Ed. Științifică, 1961

Sargeant, Amy, *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, I.B.Tauris, Londra – New York, 2005

Shiel, Mark, *Italian Neorealism – Rebuilding the Cinematic City*, Wallflower Press, 2006

Sontag, Susan, *Împotriva Interpretării*, Editura Univers, București, 2000

Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin Collection, New York, 1979

Stoichiță, Victor, Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei*, Humanitas, București, 2008

Temple, Michael, Williams, James S., Witt, Michael, *For Ever Godard*, Black Dog Publishing, Londra, 2007

Truffaut, Francois, *Hitchcock*, Simon and Schuster, New York, 1985

Virilio, Paul, *The Vision Machine*, Indiana University Press, Indianapolis & Bloomington, 1994

Vernet, Marc, *Figures de l'absence*, Editions de l'Etoile, Paris, 1988

Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, C.T.Editions, Londra, 2005

Wayne, Mike, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, Pluto Press, Londra, 2001

Wilson, David (editor), *Cahiers du Cinéma (1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle)*, Harvard University Press, Massachusetts, 2000

Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, 1891, Allia, Paris, 1997

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, Dutton, New York, 1970

Alte surse:

Allyn Robert, *The Methodist Quarterly Review, Whittier's Poems, (Book Review of "The Poems of John Greenleaf Whittier)*, Carlton & Porter, New York, 1858

Catherine B. Clément, *Les charlatans et les hystériques*, articol publicat in Communications, Vol. 23, Nr. 1, 1975, pp. 212-222

Charles F. Altman, *Psychoanalysis And Cinema - The Imaginary Discourse*, articol publicat in Quarterly Review of Film Studies Vol. 2 Nr. 3: pp.257-272 · August 1977

David Bordwell, *Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism*, 1985, articol apărut în "The Velvet Light Trap - Review of Cinema" Nr. 21

Donald Richie, *Yasujiro Ozu – The Syntax of his Films* – revista Film Quartz volumul 17, nr. 2, Universitatea California Press, 1963-1964

Jim Jarmusch, *Movie Maker Magazine nr. 53 - 22 ianuarie, 2004*,

Revista *Dacia Literară*, Editura Minerva, Iași, 1972

Articol de Vincent Manilève: INFOGRAPHIE. *Ce que votre choix de place au cinéma dit sur vous*
<http://www.slate.fr/story/117929/infographie-choix-place-cinema-qui-vous-etes>

Editorial Cristian Tudor Popescu: Million Dollar Baba

<http://www.mediafax.ro/cultura-media/editorial-cristian-tudor-popescu-million-dollar-baba-8343543>

Christian, Ferencz-Flatz – *Noul film românesc față cu comentatorii săi* (România Culturală, nr 8, august 2009)

Christian, Ferencz-Flatz – *Noul film românesc față cu comentatorii săi* - România Culturală, nr 8 [59] august 2009

David, Bordwell și Kristin, Thompson *Observații asupra artei filmului*, extras reprodus pe internet:
<http://www.davidbordwell.net/blog/2010/11/11/how-to-watch-fantomas-and-why/>