

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

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

STRUCTURI ȘI CONCEPTE CINEMATOGRAFICE
ALE NOULUI CONTEXT DIGITAL

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC
Prof.univ.dr. Laurențiu Damian

DOCTORAND
Valentin Hotea

2023

Cuprinsul Tezei

ARGUMENT -----	5
METODOLOGIE ȘI CERCETARE -----	9

CAP. I

Conceptul estetic ficțional și cel documentarist în pionieratul filmului mondial -12

Introducere -----	13
A. Filmul documentar -----	15
B. Instituirea studiourilor și stilului clasic Hollywoodian -----	28
C. Méliès și filmul spectacol -----	45

CAP. II

Tematică și stilistică în importantele curente cinematografice ----- 61

Introducere -----	62
-------------------	----

A. Neorealismul italian - estetica de tip documentar -----	63
--	----

B. Noul val francez (cu cele două curente reprezentate de J.L. Godard, F. Truffaut, A. Varda - <i>Rive Gauche</i> și A. Resnais, R. Bresson, E. Rohmer - <i>Rive Droite</i>); teoria camera-stilou care a sintetizat cel mai bine raportul între structura vizuală și cea dramatică -----	77
--	----

C. Tematici și abordări expresioniste în <i>Free cinema</i> -ul englez (studiu de caz la nivel secvențial: <i>Viață sportivă</i> , <i>Gustul mierii</i> , <i>Singurătatea alergătorului de cursă lungă</i>) -----	89
--	----

D. Structura vizuală în formula <i>cinema-verite</i> în mișcarea Dogma 95 și minimalism (<i>Idioșii</i> - L.v. Trier, <i>Festen</i> - Vintenberg, <i>Copilul / Rosetta</i> - Dardenne)-97	
--	--

CAP. III

Efectul noilor media în cinematograful contemporan -----	109
Introducere -----	110
A. Filmul experimental și instalațiile în cinematograful contemporan -----	112
B. Influențele documentarului în cinematografie și TV -----	117
C. Serial de televiziune -----	124

CAP. IV

Cinematograful de artă – estetica eseului vizual (Dueliștii, Trestilele călătoare, Arca rusească, Legenda cetății Suram) -----	127
---	------------

CAP. V

Incursiune în filmul românesc recent -----	153
---	------------

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

STRUCTURI ȘI CONCEPTE CINEMATOGRAFICE
ALE NOULUI CONTEXT DIGITAL

Cuvinte cheie

Limbaj, borne, „camera-stilou”, mobilitate, miniaturizare, digital, suport, montaj paralel, montaj analitic, standard, influențe, exponenți, 16mm, documentar, manevrabil, necosmetizat, veridicitate, „fotoliul de orchestră”, *free cinema*, „tinerii furioși”, *british new wave*, cinema direct, *cinéma vérité*, stilistică, portabil, non-liniar, video, Dogma, filme de gen, noile media, dramaturgie, film de autor, filme de gen, comparație, 3D, filmul-literatură, filmul-spectacol, studiouri, *star system*, expresionism, noul val, minimalism, televiziune, streaming, you tube, receptor, *remember*, eseistică, estetic, model, flashback, post-documentar, hibridizare, imersiune, instalație, interferențe, unghi subiectiv, cadru-secvență, experimental

Argument

Alexandre Astruc a scris, în 1948:

„După ce a fost privit succesiv ca o atracție de bălci, o distracție asemănătoare cu teatrul boulevardier sau un mijloc de a păstra imaginile din epocă, (cinemaul) devine treptat un limbaj. Prin limbaj se înțelege modul în care și prin care un artist își poate exprima gândurile, oricât de abstracte ar fi acestea - sau să-și transpună obsesiile, exact ca într-un eseu sau roman contemporan. De aceea denumesc această nouă eră a cinemaului drept era camerei-stilou.”¹

Astăzi, după șapte decenii de la publicarea acestui text emblematic, „camera-stilou” nu mai reprezintă doar o metaforă: în era digitală, existența ei devine una fizică. Câștigarea mobilității acesteia și miniaturizarea ei, apariția suportului digital precum și accesibilitatea tehnologiei vin în întâmpinarea limbajului vizual și cinematografic pentru a-l îmbogăți substanțial cu sensuri și conținuturi.

Care sunt însă pilonii ce fixează acest limbaj?

Teza de față își dorește să descopere și să analizeze bornele marilor creații cinematografice pentru ca ulterior să poată fi inclusă într-un suport de curs de regie al cărui scop principal va fi ghidarea studenților și tinerilor căutători în tainele cinematografului.

Nașterea unei națiuni (1915) și *Intoleranță* (1916) în regia lui David W. Griffith, fac parte dintre primele filme de lung metraj apărute în Statele Unite al căror montaj paralel și decupaj analitic „marchează nașterea filmului ca artă” (*André Malraux*), schimbând standardele industriei de film într-un mod a cărui influență se regăsește și astăzi în producțiile cinematografice.

Ulterior, școala sovietică de montaj, inspirată și incitată de filmele lui D.W.Griffith, teoretizează, experimentează și realizează prin exponenții ei de seamă (Serghei Eisenstein -

¹ Alexandre Astruc - L'Écran Française no. 101, 1948

Crucișătorul Potiomkin etc., Lev Kuleshov - *Efectul Kuleshov*, Dziga Vertov - *Kino-Pravda*, Vsevolod Pudovkin - *Mama etc.*), filme ce preiau și duc mai departe limbajul cinematografic punând bazele montajului contemporan și tehnicii documentarului. Iată cum aparatul de filmat părăsește „fotoliul de orchestră” (*G. Sadoul*), iar „eliberarea camerei de luat vederi” duce la nașterea limbajului cinematografic. Astfel, cinematograful devine o artă ai căror autori încearcă permanent o reinventare, vizitând uneori extremele.

Prin folosirea camerelor de 16mm (de dimensiuni mai mici și mai ușor manevrabile, folosind stilul de filmare din mână), filmul documentar câștigă enorm în mobilitate și în veridicitate datorită posibilităților de a înregistra realitatea direct, rapid și necosmetizat, fără a necesita o structură costisitoare și greoaie compusă din oameni și echipamente. Puternic influențat de filmele lui Robert J. Flaherty (*Nanook* - 1924 și *Moana* - 1926), scoțianul John Grierson este cel care introduce termenul de „documentar” (*documentary*). În documentarul său, *Drifters - Purtați de valuri*, realizat în 1929 acesta descrie viața dură a pescarilor de hering din Marea Nordului. Pentru ca filmările să aibă un grad cât mai mare de autenticitate el nu ezită să-și ducă aparatul de filmat prin cele mai strâmte cotloane ale vasului pescăresc sau să se avânte cu acesta în valuri, într-un demers nemaivăzut până atunci în filmele britanice. Rezultatul acestui demers, curajos pentru vremea lui, dă naștere unui film pe cât de puternic, pe atât de poetic dar și unei mișcări extrem de importantă, denumită *Documentary Film Movement*. Mișcarea se va dezvolta sub aripa lui John Grierson câteva decenii la rând, cuprinzând teritorii și țări cuprinse între Marea Britanie și Canada.

1956 este anul apariției unei schimbări dramatice în modul de filmare al documentarului, replică la felul clasic instituit de mișcarea lui J. Grierson, dar mai ales ca reacție la conservatorismul existent în filmele „oficiale” britanice. Astfel, ia naștere curentul *Free Cinema*, însoțit de manifestul său (printre primele din cinema), ai cărui fondatori - Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karl Reisz - vor opta de-acum înainte pentru camerele de 16mm, echipe de filmare restrânse, stilul „camerei din mână” și mai ales, vor alege pentru filmele lor subiecte despre oameni obișnuiți și viața de zi cu zi a acestora. Urmare a acestor schimbări precum și alăturarea firească cu „tinerii furioși” reprezentați de scriitori precum: John Osborne, David Storey, John Braine va conduce la apariția unui nou curent cunoscut sub denumirea de *British New Wave* sau noul val britanic.

Aproape în aceeași perioadă, anul 1960, și tot cu ajutorul camerelor de 16mm, Ricky Leacock realizează în S.U.A. documentarul *Primary (Alegerile primare)*, o cronică a alegerii lui J.F. Kennedy ca senator, ocazie cu care apare termenul și stilul *Direct Cinema - cinema direct* precum și sintagma „*musca de pe perete*”, ca o trimitere la un observator obiectiv și neimplicat, precursor a ceea ce va fi definit mai târziu ca *documentarul observațional*).

Termenul și stilul de *cinéma vérité* - „cinema al adevărului” apare în Franța odată cu filmul *Chronique d'un été - Cronica unei veri*, în regia lui Jean Rouch. Cu ajutorul colaboratorului său Edgar Morin (sociolog), J.Rouch își propune să capteze realitatea într-o manieră cât mai imparțială și discretă.

Este pentru prima dată când în fața camerei vor fi intervievați oameni de pe stradă (trecătorii) proveniți din medii diferite, fără o avertizare prealabilă a acestora. La întrebarea „dacă sunt fericiți” ei vor răspunde având reacții diferite în funcție de trecutul, personalitatea, concepția, și viziunea despre viață. Filmul lui Jean Rouch (împreună cu precedentul *Moi, un noir - Eu, un negru*, 1958) va influența stilistica noului val francez și va spulbera convențiile filmului clasic-narativ instituite până la acea vreme. Iată cum, încă din anii '50-'60, miniaturizarea și mobilitatea camerei influențează estetica și stilistica filmului, punându-și definit amprenta asupra limbajului cinematografic. Mișcări ca: neo-realismul italian, noul val francez, englez, cehesc și nu numai, vor îmbogăți gramatica, stilistica și tematicile filmului.

„Într-un mod și mai fundamental, televiziunea a format noi generații de cineaști, a favorizat dezvoltarea unei noi estetici și, mai recent, a provocat criza de identitate generică și simbolică a celei de-a șapta arte”²

Televiziunea și tehnica informației generează evoluția camerelor de filmat, de la cele de studio, greoaie și greu manevrabile la cele portabile, ușoare, compacte și versatile. Popularizarea suportului *video* și mai apoi a celui *digital*, trecerea de la montajul *liniar* la montajul *non-liniar digital* și apariția *softurilor pentru editare* (programele pentru montaj), de la *AVID I* la *Final Cut Pro* facilitează democratizarea formatului și producției de film.

² Gilles Lipovetsky, Jean Serroy - *Ecranul global*, p.207, Editura Polirom, 2008

Regizori precum Thomas Vinterberg sau Lars von Trier exploatează la maxim camerele video în producția unor filme precum: *Festen - Aniversarea*, regia (necreditată) Thomas Vinterberg (premiul juriului la Cannes, Globul de aur pentru film străin etc.), *Idioterne - Idioții*, regia (necreditată) Lars von Trier (premiul FIPRESCI) și *Dogma 95* (1998). Ambii folosesc camere video Sony DV. Prin manifestul *Dogma 95* și stilul de filmare al acestuia (în decor real, din mână, fără lumină suplimentară sau efecte speciale adăugate etc.) L.V.Trier dă un nou impuls limbajului cinematografic, impuls ce se resimte și astăzi. În ciuda faptului că inițiatorii manifestului sunt primii care încălcă cele „10 reguli de castitate”, *Dogma 95* influențează major generații de cineaști aspiranți și/sau independenți prin faptul că le oferă un posibil „cod” ce ar putea sta la baza oricărui film, astfel încât aceștia să nu se mai simtă văduviți de lipsa mijloacelor tehnice clasice de filmare. Tehnica digitală aflată astăzi la îndemâna oricărui cineast, devine datorită Dogmei o modalitate facilă de a ilustra o poveste. Oricine dorește și acceptă cele 10 reguli, poate de acum încolo să ia o cameră video, să meargă în locația aleasă și să filmeze povestea dorită. Paradoxal însă, nu după mult timp, Lars von Trier și Thomas Vinterberg renunță de bună voie la propria lor mișcare. *Dogma 95* devenise ea însăși un gen, încălcând astfel porunca cu numărul opt: „*filmele de gen nu sunt acceptate.*”

Astăzi, tehnica digitală oferă oricărui dintre noi libertatea de a filma orice subiect.
Dar când poți face orice, ce anume alegi să faci ?

Metodologie și cercetare

Am început cercetarea mea datorită faptului că de câțiva ani buni digitalul, noile media și efectele speciale au început să contureze tot mai pregnant structurile vizuale ale cinemaului. În același timp, privind cu atenție multe din filmele care abundă în efecte speciale, am înțeles că și dramaturgia lor se modifică, implicitul devenind mai mult explicit.

Să mă explic: cinemaul de stare sau cel care definea mult mai amănunțit meandrele personajelor - și aici fac referire la neorealismul italian, la *free cinema*-ul britanic, la noul val francez - a fost treptat înlocuit cu acțiuni care definesc personajele sau conflicte desfășurate plenar în multe secvențe care să justifice efectele speciale folosite. Cinemaul intimist devine astfel cinema-spectacol, iar filmul de artă este de multe ori abandonat în favoarea *thriller*-ului. Evident că s-a format un public tot mai numeros care preferă aventura, cascadoriile impresionante, un cinema-spectacol evident, a cărui părinte, voi spune în lucrare în CAP. I, este Georges Méliès.

În cadrul cercetării m-am bazat pe multe filme aparținând unor curente cinematografice, dar nu doar ca să le trec în revistă pe formula unui dicționar, ci ca să analizez la nivel secvențial multe dintre ele.

Am descoperit cu acest prilej că fraza poetică, echivalentul literar al adjectivului și comparației, a fost înlocuită cu verb, el însemnând acțiune, conflict și dinamizarea structurii narative.

Am început cercetarea bazându-mă inițial pe verbul realității prezent în dramaturgia filmului contemporan. Și tot în filmul documentar, încă din timpul lui Robert Flaherty a fost inserat și conceptul estetic ficțional. Adică realitatea este privită de un autor, el alege câmpul de acțiune, el decide modalitatea și unghiurile de privire, fie că este vorba de un personaj sau de un eveniment.

În filmul documentar personajele reale capătă și valențele opționale ale autorului. Într-un fel, tematica realistă venită din zona documentarului este preluată și de curente

cinematografice ale anilor '60-'70. Analiza pe care o fac în CAP. II al tezei doctorale explică tematica și estetica documentaristă în neorealismul italian, apoi tematica realistă prezentată impresionist în noul val francez sau expresionist în noul val englez. Atât *Dogma '95* cât și minimalismul reiau într-un fel, pe o structură de spirală, multe din elementele care țin de tema și stilistica din curentele sus-amintite.

Am considerat că cele două capitole pregătesc liniile directe pentru analiza în CAP. III a noilor media și mai ales ce efect au avut ele în redefinirea conceptului filmic contemporan. De fapt, prezența noilor media este elocventă în tot peisajul artistic, începând cu pictura, e prezentată în formă de instalații, apoi în teatrul care a preluat prin ecran și plasmă o nouă formă de viziune teatrală (teatrul cinematic), redefinind în mai mică măsură însă documentarul de televiziune, dar având o mare contribuție în ceea ce privește serialul de televiziune. De multe ori putem pune semnul egal între serial tv și cine-media în episoade.

În CAP. IV am socotit că este necesar un remember, nu atât în ceea ce privește cinematograful clasic, cât momentele de artă care au definit capodopere precum *Dușii* (regizor Ridley Scott), *Trestile plângătoare* (regizor Theo Angelopoulos), *Legenda cetății Suram* (regizor Sergei Paradjanov). Prin acest remember pot să afirm că în viitor cinematograful nu se va preda noilor estetici multimedia, că poate să rămână o artă în care estetica vizuală să provoace nu doar atenția, dar și sensibilitatea receptorului. Să nu uităm că în plină expansiune tehnologică, un film precum *Artistul* (regizor Michel Hazanavicius) filmat alb-negru în formula clasică a filmului mut, a provocat entuziasm în rândul spectatorilor, dar și elogii din partea criticilor, filmul primind premiul Oscar și multe alte premii internaționale. „O întoarcere la natură”, adică o întoarcere la sursă.

Iată că, în încheiere, regizorii noului val românesc nu au ținut cont de contextul digital, ci în formula lor estetică au apelat fie la *camera-stilou* devenită personaj (precum Adrian Sitaru), fie la structuri ce țin de post-documentar (precum Cristi Puiu), fie prezentând ambiguități filmice într-o stilistică sofisticată precum Corneliu Porumboiu în *Când se lasă seara peste București sau Metabolism* sau Cristi Puiu în *Malmkrog*.

Avem nevoie și cât avem nevoie de noile media? Iată întrebarea pe care mi-am pus-o pe tot parcursul cercetării, iar răspunsul duce către o simbioză între clasic și modern, între

poveste și experiment (când spun experiment mă refer la structurile asociative prezente în dramaturgia contemporană sau la formule de receptare a unei acțiuni de la sfârșit spre început, ca să nu mai amintesc de elipse asumate care îl fac pe receptor să devină el însuși scenarist).

Cum va arăta cinematograful viitorului? Este greu de dat un verdict dar se impune totuși, premonitoriu, măcar o definiție:

„Să nu filmezi doar pentru a ilustra o teorie sau a descoperi tot ce poți privi în exterior. Trebuie să ajungi prin filmul tău la acel miez al miezului care înseamnă poezie, filozofie și dramaturgie.”³

Momentele de început ale cinemaului nu au stat sub conceptul estetic, ci mai degrabă sub acela al descoperirilor tehnice. Aparatul de filmat și tot arsenalul au marcat încercările cinematografice atât la frații Lumiere cât și la Georges Méliès, cât și la începuturile filmului american. Astfel, cele câteva filme devenite celebre ale lui Lumière (*Sortie de l'usine Lumière de Lyon – ieșirea unor muncitori din fabrică*, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat – Intrarea unui tren în gară*, *Repas de bébé - Dejunul copilului*, *Larroseur Arrosee – Grădinarul stropit* (1895) impun, evident în fața de pionierat, *observaționalul*. Iar dacă privim prin prisma unui decupaj regizoral, unghiul de filmare în legătură cu *Intrarea unui tren în gară* a rămas până astăzi aproape neschimbat.

La Méliès conceptul estetic este strâns legat de trucurile de filmare, adică de ceea ce poate să facă un aparat de filmat, dar și de încercarea de a combina arta teatrului cu cea a filmului. De la *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin - Disparația unei doamne* (1896) până la *Le Voyage dans la Lune - Călătorie pe lună* (1902), parcursul spre filmul-spectacol este evident, ajungându-se în zilele noastre la montări spectaculoase.

Revenind la arta cinematografică, mai în glumă mai în serios îl putem cita pe Al. Leo Șerban care spunea că „Cinematograful a supt la două oi: documentarul și ficțiunea”, că observațiile cinematografice ale fraților Lumiere sunt considerate documentar și că marii cineaști sunt considerați părinții documentarului. Realitățile evenimentiale filmate de-a lungul

³ Robert Bresson - Note despre Cinematograf, pag.26, UNATC Press 2014

timpului de ei au construit o școală de documentar solidă, începând cu Robert Flaherty (*Nanook of the North – Nanouk*, 1922), adăugând pescadoarele lui Grierson (*Drifters*, 1929) eseurile lui Ivens (*De Brug – Podul, Regen – Ploaia*, 1928-1929), căutările estetice ale lui Dziga Vertov (*Chelovek s kinoapparatom - Omul cu aparatul de filmat*, 1929), până la documentarele de lungmetraj de astăzi care analizează plener destine, locul omului în societatea modernă, efectele politicii la nivel mondial etc.

Tehnica cinematografică a avut un rol major nu doar în conceptul vizual al filmului de astăzi, dar a modificat și structura narativă, înlocuind tipuri clasice de cinema precum cinema-ul memoriei (suita de flashbackuri), cinema-ul eseu (dublarea aproape tautologică dintre imagine și comentariul din *off*) sau filmul romanesc, în special cel dedicat marilor ecranizări. Deja narațiunea, prin ritmul ei, este cu totul alta și poate cea mai bună comparație este între *The Great Gatsby - Marele Gatsby* din 1974 în regia Jack Clayton și remake-ul cu același nume din 2013 în regia lui Baz Luhrmann, unde efectele speciale prezente din abundență estompează lirismul și acuratețea dramei în favoarea unui film-spectacol (cu toate că, în filmul *Moulin Rouge!* din 2010 al aceluiași Luhrmann, efectele speciale și mișcările ample de aparat reușesc să adauge și să susțină lirismul).

Tot cinema-spectacol este recentul film *Babylon* (2022), regia Damien Chazell și care prezintă epoca scandaloasă și decadentă în industria filmului de la începutul Hollywoodului.

Astăzi, formula documentaristă se folosește fără să se conștientizeze. Accesul facil, popular, la instrumentele (telefoanele „inteligente” - *smartphone*) ce pot înregistra sunete și imagini în orice condiții de iluminare, în orice spații și apoi să le distribuie instant *online* ne oferă, atunci când ni se dezvăluie, imagini în mișcare și sunete ale realității imediate, captate cu sau fără discernământ sau consimțământ, imbecile în conținut sau neutre, scabroase sau de un comic involuntar, dramatice, emoționale sau emoționante, dar în cea mai mare măsură sincere în dorința „autorilor” de a exista, ca o prelungire a egoului celui/celeia ce poate filma sau ca dovadă a implicării într-o anumite situație pe care vrea s-o expună, comenta, immortaliza, proba.

Ce ar face atunci diferența dintre ce numim, clasic, un documentar (o dezvăluire și/sau un comentariu asupra unei realități înregistrate) și aceste „clipuri”-scene documentare realizate cu telefoanele inteligente? Poate chiar inteligența, scopul, ideea cu/pe care se filmează, care, împreună cu valorile morale ale autorului, ar face posibil un soi de „rossellinism”?

Tristan Tzara n-ar mai avea nevoie astăzi să aleagă (decupeze, monteze) aleatoriu cuvinte și și litere din vreun dicționar sau ziar ca să compună vreun poem dadaist. *Live Facebook, Instagram, Tik Tok* ne trimit spre cei ce (se) filmează oriunde în lume, la orice oră din zi sau noapte și chiar și o scurtă navigare aici poate genera o „poezie” non stop a vieții oamenilor ce vor să se ofere așa cum (cred ei că) sunt, într-o radiografie digital-observațională a unui moment etern trecător.

Astăzi, Cinematograful și Televiziunea nu mai concurează direct - Internetul vine să le concureze și el, făcând ca difuzarea producțiilor de film să nu mai fie apanajul exclusiv al televiziunilor sau companiilor de distribuție, asta în timp ce suportul și sistemul digital a acaparat aproape în totalitate producția și difuzarea audio-vizuală contemporană.

Televiziunea clasică (cu difuzare terestră) este obligată ea însăși să se retragă din fața mai noii televiziuni digitale, televiziunea digitală produce din ce în ce mai multe programe, documentare și filme de lung sau mediu-metraj, iar filmele și documentarele de lungmetraj (și nu numai) folosesc aproape exclusiv suportul digital, în timp ce Internetul, prin site-urile specializate, oferă astfel de producții la cerere, prin VOD - Video on demand.

Mari companii de Internet precum Netflix, Amazon etc. s-au transformat din simpli intermediari de închiriere și vânzare a programelor și filmelor în adevărate entități de producție și difuzare și au devenit *cinematograful de la distanță* (și chiar *cinemateca de la distanță*).

Sistemele *home cinema* din ce în ce mai ieftine și performante (cu o înaltă fidelitate a sunetului surround), discurile și player-ele blue-ray, ecranele televizoarelor smart din ce în ce mai mari sau proiectoarele video de înaltă rezoluție pot transforma, fără cheltuieli excesive, orice cameră din casă în *cinematograful de acasă*. Sau orice ecran de computer într-un *cinematograf de birou*. Sau orice telefon într-un *cinematograf de buzunar*...

Toate acestea duc, dacă nu la o schimbare totală, cel puțin la o diversificare fără precedent a obiceiurilor de consum (a se citi „de vizionare”) a filmelor - și mai duc la ceva: la o preluare, adaptare și hibridizare a limbajului cinematografic, a conținutului acestuia și a esteticii cinematografice influențate în aceeași măsură de suportul de filmare (peliculă, digital și/sau CGI - Computer Generated Image), de mediile de difuzare (Cinematograful, Televiziunea, Internetul) cât și de dimensiunea ecranelor (ale sălii de cinematograful, televizorului, computerului, chiar și telefonului).

Dincolo de toate acestea, aproape oricine poate crea acum „conținut” pentru oricare dintre aceste medii, orice suport de filmare poate fi folosit în oricare conținut și orice conținut poate fi difuzat în oricare dintre medii. Astăzi la cinematograful se poate proiecta, în direct, un spectacol de operă, de balet, un concert sau, de ce nu, chiar și un meci de fotbal...

Astfel, nu mai este demult neobișnuit ca un film de/pentru televiziune să fie la fel de spectaculos vizual ca unul pentru cinematograful, ca un film de ficțiune să aibă aspect de film documentar, ca filmul documentar să folosească elementele filmului de ficțiune, ca efectele digitale să fie folosite de oricare dintre ele, iar toate acestea să poată fi difuzate și văzute (și) pe/prin Internet.

Dacă pentru a privi un film obișnuim să ne așezăm în fața unui ecran, acum ecranul vine să se așeze în fața ochilor noștri. Ecranul binocular ne proiectează (în) filmele de 360° și senzorul digital se insinuează în senzorial.

Eseul vizual, cinematografic, poate fi înglobat într-un discurs filmic ficțional, non-ficțional sau într-o combinație a celor două, poate alătura spații și/sau timpuri disparate, muzică și zgomote, culoare sau non-culoare, însă totul subordonat ideii, gândului, lumii pe care autorul discursului filmic își dorește să (și) le scoată la iveală.

Bibliografie

- Arijon, Daniel - *Gramatica filmului*, Ed. Oscar Print, 2013
- Aristarco, Guido - *Utopia cinematografica*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1992
- Arnheim, Rudolf - *Arta și percepție vizuala*, Ed. Meridiane, București, 1979
- Arnheim, Rudolf - *Filmul ca Arta*, University of California Press, 1971
- Artaud, Antonin - *Teatrul și dublul sau*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
- Astruc, Alexandre - *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, L'Écran Française 1948
- Aumont, Jaques; Alain Bergala; Michel, Marie; Marc, Vernet - *Estetica filmului*, Ideea Design&Print, 2007
- Bailey, Andrew - *Cinema now*, Tachen Edition, 2007
- Balazs, Bela - *Arta filmului*, Ed. de Stat pentru Literatura și Arta, 1957
- Baron, Laura - *MTV and a New Style of Editing*, Revista Close Up, vol.1, nr.2, UNATC Press, 2013
- Barthes, Roland - *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill and Wang Publishing, New York 1981
- Baudrillard, Jean - *Simulacre și simulare*, Ideea Design&Print Cluj, 2008
- Bazin, Andre - *Ce este Cinematograful?*, Ed. Meridiane, București, 1968
- Benjamin, Walter - *Iluminari*, Ed. Ideea Design&Print Cluj, 2002
- Benjamin, Walter - *The work of art in the Age of its Technological Reproducibility*, Belknap Press Harvard University, 2008
- Bordwell, David - *Film art*, Ed. McGraw-Hill, New York, 1997
- Bordwell, David - *Film style - on the history of*, Harvard University Press 1997
- Bordwell, David - *Making meaning*, Harvard University Press, Cambridge, 1991
- Bordwell, David - *Narration in the fiction film*, Ed. Routledge, London, 1997
- Bordwell, David - *The Way Hollywood Tells it*, University of California Press, 2006
- Bourriaud, Nicolas - *Estetica relațională - Postproducție*, Ed. Ideea Design&Print Cluj, 2007
- Burch, Noël - *Un praxis al cinematografului*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 2001
- Burch, Noël - *Theory of Film Practice*, Princeton University Press , 1981
- Burdea, Grigore - *Virtual Reality Technology*, 2nd ed., Wiley-IEEE Press, 2003
- Caranfil, Tudor - *Istoria Cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (vol. 1-4), Ed. Polirom
- Cernat-Gheorghiu, Manuela - *Portrete de regizori contemporani, Studii și Cercetări de Istorie și Artă; Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, T-35, București, 1988; *Jean-Luc Godard sau cinematograful contestării, Două sau șapte arte*, Ed. Meridiane, București, 1970
- Corciovescu, Cristina; Mihailescu, Marga - *Noul Cinema Românesc*, Ed. Polirom, 2011
- Corciovescu, Cristina; Râpeanu, Bujor - *Cinema... un secol si ceva*, Ed. Curtea Veche, 2002
- Cubitt, Sean - *Digital Aesthetics*, Sage Publication, 1998

Damian, Laurențiu - *Filmul documentar: Despre documentar... încă ceva în plus*, Ed. Tehnică, București, 2003

Deaca, Mircea - *Cinematograful postfilmic*, Ed. Brumar, Timișoara, 2013

Deleuze, Gilles - *Cinema I. Imaginea-mișcare*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2012

Deleuze, Gilles - *Cinema II. Imaginea-timp*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2013

Duguet, Anne-Marie & Shaw, Jeffrey - *From Expanded Cinema to Virtual Reality*, Artifices 1996

Dumitrache, Sorina Daniela - *Cinematoterapia - de la evadare la ancorare în cotidian*, Ed. Sper, 2015

Elie, Faure - *Funcția cinematografului*, Editura Meridiane, București, 1971

Epstein, Jean - *L'Esprit du cinéma*, Jeheber, Paris, 1955

Field, Syd - *Screenplay*, Delta, 2005

Ferentz-Flatz, Christian - *Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2015

Figgis, Mike - *Digital Film-making Revised Edition*, Ed. Faber & Faber, 2014

Fulger, Mihai - *Noul val în cinematografia românească*, Ed. Art Group, 2006

Gaudreault, Andre; Marion, Philippe - *The end of Cinema? A medium in crisis in the digital age*, NY Columbia University Press, 2015

Gorzo, Andrei - *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, Ed. Humanitas, 2012;

Grau, Oliver - *Virtual Art - from Illusion to Immersion*, MIT Press 2003

Hanson, Matt - *The end of Celluloid, Film Futures in the digital Age*, Rotovision SA, Switserland, 2003

Hayes, R. M. - *3-D Movies: A History and Filmography of Stereoscopic Cinema*, Ed. McFarland & Company, 1998

Heilig, Morton - *The Cinema of the Future*, 1950

Heim, Michael - *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, 1994

Heim, Michael - *Virtual Realism*, Oxford University Press, 1998

Hoberman, James - *Film after film*, Ed. Verso, New York, 2012

Hillis, W. Daniel - *Mașina care gândește*, Ed. Humanitas, 2001

Huhtamo, Erkki - *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related*, MIT Press, Boston, 2013

Iancu, Napoleon Toma - *Antonioni: de la strigătul la aventura*, Două sau șapte seri, Ed. Meridiane, București, 1970

Ijststeyjn, A. Wijnand - *History of Telepresence*, Eindhoven University of Technology

Ilieșiu, Marilena - *Povestea poveștii în filmul românesc*, Ed. Polirom, 2013

Jones, Katherine Thompson - *Aesthetics And Film*, Continuum Publishing, 2008

Kovacs, Andras Balint - *Screening modernism, European Art Cinema 1950 - 1980*, The University of Chicago 2007

Kracauer, Siegfried - *Theory of Film*, Oxford, 1986

Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean - *Ecranul global*, Ed. Polirom, 2008

Lister, Martin; Dovey, Jon; Giddinns, Seth - *New Media: A critical Introduction 2nd ed*, Routledge Taylor&Francis Group, 2009

Lovejoy, Margot - *Arts and Artists in the Age of Electronic Media*, Routledge Press Londra, 2004

Lukacs, Georg - *Estetica*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1974

MacKenzie, Scott - *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*, University of California Press 2014

Manovich, Lev - *The Language of New Media*, Ed. MIT Press, Cambridge, 2001.

Manovich, Lev - <http://manovich.net/index.php/projects/tag:Article>, 1996 - 2016

Marchessault, Janine & Lord, Susan - *Fluid Screens, Expanded Cinema*, University of Toronto Press 2008

Martin, Marcel - *Limbajul cinematografic*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1981

Martin, Sean - *New Waves in Cinema*, Ed. Oldcastle Books, UK, 2012

Metz, Christian - *Essai sur la signification au cinema*, tome I, Ed. Klincksieck, Paris, 1968

Metz Christian - *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, 1991

Metz, Christian - *Semnificantul Imaginar*, Union Generale d'Edition Paris, 1977

Mitry, Jean - *Esthetique et Psychologie du Cinema*, Ed. Universitaires, Paris, 1963

Moldoveanu, Alin - *Realitatea virtuala*, Ed. Matrix Rom, București, 2009

Neale, Steve - *Questions of genre*, Screen no. 31, University of Texas, 1993

Nedelcu, Marius - *Expanded Image Spaces. From Panoramic Image to Virtual Reality, through Cinema*, Revista Close Up, vol.1, nr.1, UNATC Press, 2013

Negroponte, Nicholas - *Era digitală*, Ed. All Educational, 1999

Palos, Mate - *Identificare digitala*, <http://www.istoriafilmului.ro/articol/15>, august 2011

Rodowick, D. N. - *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007

Rombes, Nicholas - *Cinema in the Digital Age*, Wallflower Press, 2009

Rusu, Elena Claudia - *Psihologie și Cinematografie*, Ed. Cartea Daath, 2009

Sadoul, Georges - *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Stiintifica, Bucuresti, 1961

Șerban, Silviu - *Limbajul cinematografic în era filmului mut*, Ed.: Paideia, 2016

Schenk, Sonia; Long, Ben - *The Digital Filmmaking Handbook*, Ed. Cengage Learning PTR, Boston, 2015

Schrader, Paul - *Schrader on Schrader*, Faber & Faber, London, 1992

Schrader, Paul - *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*.

Swartz, S. Charles - *Understanding Digital Cinema*, Ed. Elseiver, Oxford, 2005

Șoptorean, Marius - *Utopie și film*, UNATC PRESS, București, 2007

Tarkovski, Andrei - *Sculptând în timp*, Ed. Nemira Publishing House, 2015

Thompson, Kristin & Bordwell, David - *Film history: An Introduction, 2nd ed.*, Ed. McGraw-Hil 2003

Tzvetan, Todorov - *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, 1983

Trocan, Irina - *Cinematograful post-„organic”*, www.istoriafilmului.ro/articol/372, 2016