UNIVERSITATEA NAŢIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ŞI CINEMATOGRAFICĂ
„I.L. CARAGIALE” BUCUREŞTI

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

LUMINA ȘI CULOAREA
BAROCUL IMAGINII RECALIBRAT DE REVOLUȚIA DIGITALĂ

CONDUCĂTOR DE DOCTORAT:

Prof .Univ.Dr. Ovidiu Nicolae Georgescu

DOCTORAND:

Teona Irina Giugariu

Anul 2026

CUPRINS

Introducere..... 4

Capitolul I: Epoca, nașterea și prima răscruce 7

1. „O lume nebună, nebună, nebună”.....7

1.1. De la tehnică la artă.....10

1.1.1. Noua artă este barocă?! 11

1.1.2. Imaginea imaginii și nevoia de povești 13

1.2. Filmul are nevoie de noi profesii 14

1.3. Prima răscruce: la „vânătoare” de culori.....17

1.4. Primele culori au fost totuși albul și negrul 20

Capitolul II: Vedeta nevăzută, lumina, între alb și negru 24

2. Introducere 24

2.1. „Hoții de culori” 26

2.2. Alb+negru = Noir 28

2.3. Glorious Bastards 29

2.3.1. ”Life's a Bitch and Then You Die” 32

2.3.2. Noir-ul are și urmași color 33

2.4. Marile curente europene 34

2.4.1. Filmul suprarealist 35

2.4.2. Expresionismul german 37

2.4.3. Realismul poetic francez 40

2.4.4. „Le Film d'Art” - un precursor firav.....43

2.4.5. Neorealismul italian 44

2.4.6. O „lovitură de stat”: Noul Val Fancez 47

2.4.7. Noul Val American 52

2.4.8. Neafiliații 57

2.4.9. Noutăți de pe frontul de Est 64

2.5. Cenușăreasa în alb și negru..... 65

2.6. Imaginea unui mare director de imagine 68

2.7. Provocarea „nonculorilor” și fascinația luminii 72
2.8. Un rebel aproape uitat 75
2.9. Lungul drum al nopții către zi 77
2.10.Primele culori ale basmului 80
2.11. Filmul japonez iese în lume 81
2.12. Expresivitatea luminii și compoziția 82
2.13. Umbra și funcțiile ei 84
2.14. Cel mai bun film al secolului XX este alb-negru 89
Capitolul III: Culorile, între știință, mister și miracol 93
3.1. Despre natura culorilor 93
3.2. Lumina suferă în culori 95
3.3. Pe aripile culorilor....97
3.4. Culoarea - o componentă a dramaturgii imaginii....100
3.5. Despre simbolismul culorilor 101
3.6. Conceptul de vis-realitate in dinamica culorii 123
3.7. Psihologia culorii în filmul din perioada anilor 1980-2000....125
3.8. Culorile sub lupă. O perspectivă tehnică 131
3.9. Procesele și tehnicile de creare a culorii în film - o scurtă privire istorică 132
3.10. Culorile: simbolistica lor în film 141
3.11. Incursiune în cromatica unor seriale tv 148
3.12. Analiza percepției din perspectiva neuroștiinței 155
Capitolul IV: Barocul imaginii recalibrat de revolția digitală 157
4.1. Cinematograful - o artă barocă? 157
4.1.1. Faldurile baroce ale lui David Lynch 159
4.1.2. Peter Greenaway, campionul absolut al barocului 160
4.1.3. Federico Fellini, maestrul absolut al barocului 162
4.2 Ce încearcă să ascundă barocul imaginii 165
4.3. Încă o revoluție, sau chiar Revoluția? 168
4.4. Transformări 169
4.5. Realism și percepție 174
4.6. Filmul ca mediu perceptiv 176

4.7. Realism parțial și condiția de imersiune 177
4.7.1. Procese cognitive asociate cu memoria percepției unei realități de referință 177
4.7.2. Percepţia unor stimuli care nu sunt consistenţi cu realitatea de referinţă 178
4.7.3. Realismul în teoria filmului 180
4.7.4. Natura unui mediu perceptiv narativ 182
4.7.5. Realismul emoțiilor în film 183
4.8. Evoluția workflow-ului producției de film alb-negru 188
4.8.1. Utilizarea post-procesării în cazul negativului color.....188
4.8.2. Utilizarea mijloacelor de etalonare/colorizare în imaginea de film digital 190
4.8.3. Utilizarea negativului alb-negru în era digitalului 194
4.8.4. Hibridizarea în epoca imaginii digitale 198
4.9. În loc de concluzie: Întoarcere la origini? 201

Concluzii.....204
Anexe..... 208
Bibliografie.....215
Filmografie 217

Lumina și culoarea.

Barocul imaginii recalibrat de revoluția digitală.

Această lucrarea pornește de la premisa că așa-numitul „cinématographe” prezentat, într-o primă demonstrație publică, în anul 1895 de către inventatorii lui, frații Lumière, a fost inițial „doar” încă una dintre invențiile *tehnice* spectaculoase ale unei epoci caracterizate printr-o inventivitatea nemaivăzută până atunci: epoca celei de-a Doua Revoluții Industriale. La început, inventatorii lui nu au avut în vedere intenția de a face din acel aparat un instrument care să genereze o nouă artă.

Dar sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX erau caracterizate și de o dinamică accentuată în plan spiritual și, în special, în plan artistic. Revoluția i ndustrială era dublată de o amplă și din ce în ce mai radicală revoluție în domeniul artelor, așadar, atât în literatură, cât și în artele plastice și artele spectacolului.

În acest context, în care ingeniozitatea umană era extrem de activă atât în plan tehnic, cât și în plan artistic, era cu neputință ca acel „cinématographe” să rămână un simplu aparat de scriere a mișcării. Faptul că el înregistra *imagini* în mișcare nu putea să nu le atragă atenția artiștilor că li se ofereau mijloacele tehnice de a crea o nouă artă: arta cinematografică, a șaptea artă, așadar filmul.

Complexitatea lui, care-l făcea să depindă atât de capacitatea oamenilor de știință și a tehnicienilor de a inventa aparatura necesară înregistrării și redării unor acțiuni de mai lungă durată, se întâlnea cu creativitatea artiștilor dar și, lucru deloc neglijabil, cu interesele oamenilor de afaceri. Aceștia văzuseră foarte repede potențialul comercial al noii tehnologii pe cale să devină artă. Iar piața, la rândul ei, era deja avidă să consume tot ce apărea și avea valoare de noutate.

Așadar, știința, arta, finanțele și piața își uneau forțele la realizarea unui obiectiv comun. Erau auspicii cât se poate de favorabile pentru nașterea noii arte. După ce făcuse senzație cu câteva mici filme scurte, cinematograful avea să treacă la altele mai lungi iar, când acestea s-au dovedit posibile, el avea să-și îndeplinească adevărata sa menire. Să spună povești prin intermediul unor imagini mișcate. O lume asaltată de real nu putea să nu fie avidă de imaginar, așadar de povești. Chiar dacă, la început, acestea nu aveau la dispoziție decât două culori: alb și negru.

Într-un prim capitol, lucrarea urmărește această relație dintre factorii care conlucrau la nașterea și dezvoltarea filmului. Sunt prezentate cele dintâi producții notabile ale lui Georges Méliès, dar și

altele care se impun nu numai prin impactul asupra publicului, ci și printr-o serie de invenții care jalonează drumul parcurs de „cinématographe", de la o invenție tehnică, lipsită de orice ambiție artistică, la condiția de artă.

O artă al cărei caracter baroc vom încerca să-l argumentăm încă din acest prim capitol. Și asupra căruia se va reveni, cu argumente suplimentare, pe măsură ce vom urmări drumul luminii și al imaginii, pentru ca, în final, să încercăm să vedem în ce măsură barocul acesteia va fi recalibrat de revoluția digitală.

Toate astea sunt prezentate în contextul evoluției pieței, așadar având în vedere publicul relația noii arte cu cei cărora aceasta li se adresa. Iar numărul acestora era în continuă creștere, în măsura în care și filmele prezentau un grad tot mai mare de complexitate. Mai ales că unii dintre creatori porniseră deja la ceea ce, în lucrare, am numit „vânătoarea" de culori. Și pe care acel veritabil magician și pionier ale filmului care a fost Georges Méliès reușise deja să le includă în peliculele sale prin procedee extrem de migăloase și de laborioase. Și tot el inventase trucajul cinematografic, făcuse cel dintâi film politic și primul science fiction.

Întrucât este vorba de un mediu vizual, sunt prezentate câteva caracteristici ale acestuia precum și ale imaginii: atât ale imaginii pe suport fizic, cât și ale celei mentale și ale celei cinematografice.

În paralel, sunt menționate și eforturile care au dus la lansarea pe piață, în anii 20, așadar, la aproape două decenii de la „Voyage dans la Lune" a lui Georges Méliès și la cinci ani după înființarea *Technicolor Motion Picture Corporation*, a peliculei ortocromatice. De altfel, și până la inventarea acestei pelicule, majoritatea filmelor de pe piața occidentală erau colorate, dar procedeele folosite în acest scop erau, cum spuneam, extrem de laborioase.

În continuare, lucrarea subliniază acest moment ca pe o primă răscruce în evoluția noii arte. De fapt, o primă „bifurcație" majoră. Unul dintre cele două drumuri era acela nou și extrem de spectaculos deschis de „vânătorii" de culori. Moment în care celălalt drum, al filmului monocrom, poate să fi părut o fundătură. Oare se va dovedi filmul alb-negru a fi fost un simplu precursor, a cărui misiune se încheia odată cu apariției „speciei" mai evoluate, aceea a filmului color?

Mai ales că, spre finele secolului XX, pentru alb și negru fusese lansat termenul de „non-culori". Un termen având acoperire din punct de vedere strict științific, nu însă și artistic. Lucru pe care aveau să-l demonstreze acei creatori de filme care continuaseră să aducă pe ecrane povești spuse

exclusiv în alb, negru și griuri. Și, chiar dacă popularitatea filmului color avea s-o depășească pe cea a „rivalului" monocrom, acesta din urmă nu avea nicidecum să dispară de pe piață.

Din punct de vedere tehnic, marele său atu a fost, cum se evidențiază în lucrare, lumina. Cineaștii monocromiei - între timp, lucrarea vorbește și despre nașterea noilor profesii necesare în această artă din ce în ce mai complexă - au elaborat strategii și tehnici din ce în ce mai savante și mai spectaculoase de a folosi lumina, dar și marea varietate de umbre ce puteau fi create cu ajutorul ei - în așa fel încât să-i provoace publicului emoții cât se poate de intense.

Lucrul acesta era posibil mai ales prin acele ploturi cu un mare potențial de suspans, cu gangsteri, detectivi și femei fatale. Dar și în comedii, chiar dacă, asemenea tuturor filmelor din epocă, acestea erau și ele mute. Compensate parțial de inserturile de text presărate de-a lungul filmului, cuvintele nu își făceau totuși resimțită absența într-o măsură foarte mare. Căci, în lipsa posibilităților de a le reda, cineaștii insistau mult asupra expresivității personajelor, a atmosferei. Iar în comedie, gagul era elementul principal și suficient. Cel puțin o vreme.

Și, în timp ce unii erau acaparați de căutări de ordin tehnic, respectiv de inventarea posibilităților de obținere a unui grad cât mai mare de realism cromatic, monocromii inventaseră un gen care avea să supraviețuiască până în zilele noastre: filmul *noir*. Un gen pe care s-a grăbit să îl adopte chiar și rivalul color, dar cu succes limitat. Trebuia să mai treacă timp până când cineaștii filmului color aveau să înțeleagă limitele simplului realism cromatic și să înceapă să utilizeze culorile într-o manieră mai personală. Adică nu mimetic, pentru a reprezenta realitate, ci artistic, pentru a exprima propria lor atitudine față de realitate. Abia atunci avea să ia naștere și genul numit „neo noir".

Având cumva rolul de preambul mai extins, acest prim capitol își propune să prezinte premisele necesare discutării în continuare a noțiunilor de lumină și culoare, în calitatea lor de componente fundamentale, ale imaginii cinematografice. Fără a urmări sistematic o linie strict istorică, cercetarea va face în mod inevitabil numeroase salturi în timp - flash-back-uri și flash-forward-uri -, în vederea unei argumentații cât mai convingătoare, a urmăririi unor idei ce vor fi expuse pe parcursul lucrării.

În debutul celui de-al doilea capitol, lumina va fi tratată ca o „vedetă nevăzută", întrucât orice cineast și cinefil o apreciază, deși ea însăși rămâne nevăzută ca atare. Dar este totuși vedetă, întrucât fără ea nu se poate. Ea este aceea care creează culorile, optic vorbind. Și tot ea este aceea care, cinematografic vorbind, pune în valoare cromatica tuturor elementelor care compun imaginea și ale căror realții rciproce le comentează, le pune în valoare. Și, ca element de narațiune cinematografică,

poate chiar să comunice cu publicul spectator, să-i sugereze sau să-i destăinuie lucruri pe care personajele încearcă să le disimuleze sau să le prezinte într-o manieră anume, alta decât cea a adevărului plotului.

În momentul în care technicolorul devine accesibil și filmele color încep să domine copios piața cinematografică, lumina devine și mai puțin vizibilă, dacă se poate spune așa. În sensul că imaginile color iau ochii spectatorilor iar contribuția eclerajului la punerea lor în valoarea este aproape ignorată.

Totuși, rolul ei hotărâtor în coagularea imaginii cinematografice, în structura și compoziția ei rămâne imposibil de trecut cu vederea în filmul alb-negru, și mai cu seamă în filmul *noir*. Este și motivul pentru care acest capitol, dedicat luminii, va comenta în special filme monocrome. Un argument suplimentar și, de fapt, decisiv, îl constituie însă faptul că filmul alb-negru este acela care va da tonul în evoluția cinematografului, inclusiv a aceluia color. Motiv pentru care, atunci când va fi vorba de interferențe de natură estetică, evocarea și analiza unor producții color va fi la rândul ei inevitabilă.

Lucrarea va încerca să arate măsura în care filmul monocrom a profitat de un anume avans pe care l-a avut, respectiv de deceniile în care „concurenții" lui au fost ocupați cu căutările de ordin tehnologic. În acest interval de timp, cum s-a sugerat de altfel și în primul capitol, cineaștii alb-negru au pătruns tainele luminii și au profitat de descoperirile lor pentru a crea o *poetică* specifică. Așadar, filmele lor nu se bazau numai pe povești, pe ploturi, ci și pe mijloace estetice adecvate. Acestea erau deja bine coagulate în momentul în care apărea filmul color. Iar acesta din urmă nu avea în plus decât culorile, care la început aveau doar o funcție mimetică: să fie cât mai apropiate de cele reale. Dar erau lipsite de o poetică menită să le pună în valoare și ca elemente ale narațiunii filmice.

Prin urmare, în acest moment al evoluției filmului, se poate vorbi despre o relație de concurență între o estetică închegată și un si un realism cromatic elementar. Și, în timp ce culorile sunt acum accesibile și, la nevoie, ar fi putut fi folosite și de cineaștii monocromiei, e cât se poate de limpede că estetica nu poate fi transferată ca atare. Iar ea este aceea care oferă informații în plus - informații de ordin spiritual, așadar idei. Și emoții.

Primii cineaști care se folosesc de culoare în mod absolut motivat și spectaculos sunt, paradoxal, tot doi creatori alb-negru: Serghei Eisenstein (1925) și Abel Gance (1927). Efectul pe care îl are în filmele lor un singur cadru în care e folosită culoarea este extrem de intens emoțional. Tocmai prin singularitatea lui, el este net superior efectului culorilor într-un film integral color.

De altfel - și aici va interveni un flash-forward în lucrarea noastră -, tehnica aceasta își va demonstra valabilitatea și în cinematografia contemporană, dar în ambele sensuri: fie că, într-un film monocrom, este inserat un element color („Lista lui Schindler”), fie că, în filme color, sunt introduse secvențe întregi alb-negru. În acest sens, lucrarea evocă o serie de exemple, precum „Kill Bill” al lui Tarantino sau filmul lui Christopher Nolan, „Oppenheimer”.

În continuarea lucrării se afirmă că, în vreme ce cinematograful american a continuat să-i mulțumească pe consumatori și pe producători cu filme color, unele de mare succes, în Europa - și pe fondul unui climat cultutural-artistic dominat de marile mișcări de avangardă - filmul alb-negru a continuat să-și exploreze căile de dezvoltare prin racrdarea la niște *curente artistice*. Așadar, prin formularea unor mesaje specifice și propagarea lor prin intermediul unor estetici adecvate, care aveau o serie de numitori comuni. Așadar, în timp ce Hollywoodul producea genuri - în fond, filmul noir este tot un gen, așadar un set de norme și convenții care pot fi preluate și de un curent sau altul - , Europa producea *curente artistice*. De altfel, tot pe bătrânul continent se dezvolta și un puternic impuls teoretic, de cercetare.

Și, deși filmul noir continua să aibă succes, după generalizarea colorului, producătorii american și-au redus simțitor investițiile în filmul monocrom în favoarea filmului color. Lucrarea menționează o serie de elemente specifice filmului noir și câteva dintre numele mari de regizori care au cultivat acest gen. După care se vorbește de cel mai mare triumf al filmului alb-negru - după mulți, cel mai mare triumf al cinematografului din toate timpurile: „Cetățeanul Kane”. Este analizată, pe scurt, și viziunea despre lume și viață a filmului noir - un element care venea să contrabalanseze optimismul adeseori forțat, contrafăcut, al celor mai multe filme produse la Hollywood.

Este un tip de mesaj care-și va avea întotdeauna un public al său, mai puțin dispus să se autoamăgească sau să se lase amăgit. Și care-i va determina, cum am mai spus, și pe destui dintre regizorii colorului, să adopte acest gen. Ca pentru a demonstra că, dincolo de cele mai atrăgătoare culori, există un adevăr întunecat. În acest context, este analizat filmul lui Henry Hathaway, „Niagara” (1953), cu un accent suplimentar pe strategiile de folosire a luminii - tema capitolului respectiv. Sunt subliniate în mod special *contrastele locale și efectele de traforare a fluxului luminos*.

Apoi, lucrarea revine dincoace de Atlantic, pentru o trecere în revistă a marilor curente din cinematografia europeană.

Primul curent analizat este filmul suprarealist, care reprezintă de altfel o primă implicare a celei de-a șaptea arte în marele flux al Avangardei Europene. Este considerată elocventă colaborarea dintre unul din marii pictori ai vremii, Salvador Dalí, și unul dintre cei mai mari cineaști ai tuturor timpurilor, care a fost de două ori nominalizat chiar pentru Premiul Nobel: Luis Buñuel.

În mod logic, lucrarea analizează primul film făcut de Luis Buñuel și Salvador Dalí, „Câinele andaluz". Filmul este considerat emblematic pentru demersul filosofic și pentru estetica suprarealistă.

Urmează, firește, Expresionsimul German. După evocarea succintă a situației economice și sociale a Germaniei după Primul Război Mondial, este analizat filmul „Cabinetul doctorului Caligari" (1920), insistându-se asupra modului în care regizorul Robert Wiene și directorul de fotografie Willy Hameister folosesc lumina, umbrele și decorul într-o manieră care, la rândul ei, va influența estetica filmului noir.

De o prezentare asemănătoare va beneficia și filmul lui Fritz Lang „Metropolis" (1927), în care sistemul optic Schüfftan și utilizarea unor obiective din categoria superangularului le permite realizatorilor să proiecteze jocul actorilor într-un decor alcătuit din machete miniaturale dar care, în film, par uriașe și dau senzația că-i strivesc realmente pe actori prin proporțiile lor.

Un alt curent european care a lăsat urme în evoluția artei cinematografice a fost Realismul Poetic Francez. Sunt analizate principalele elemente comune ale esteticii acestui curent, ajungându-se la concluzia că este vorba mai degrabă de un trend, o tendință, și nu neapărat de un curent unitar. Primul film al Noului Realism Poetic Francez prezentat în lucrare este „Mica Lise" (1930). Și aici sunt analizate tehnicile de ecleraj, constatându-se că, la fel ca la expresioniștii germani, sunt folosite surse unice dirijate. Dar nu pentru a crea umbre, ca la expresioniști, ci cu scopul de a „îneca" personajele în fundaluri foarte dense, raportul figură-fundal fiind unul extrem. Sunt evidențiate soluții tehnice care s-au dovedit viabile în timp, fiind folosite chiar și în cinematografia zilelor noastre.

În prezentarea unui alt film al acestui curent, „Se crapă de ziuă" („Le jour se lève", 1939), lucrarea insistă asupra faptului că acesta este poate primul în care lumina și compoziția tonală decid schimbările de atmosferă. Sunt evidențiate totodată tehnicile prin care se creează senzația de adâncime în cadru, precum și alte soluții ingenioase. Toate astea, exact în perioada în care Technicolorul Tri-Pack începea să se bucure de popularitate.

Fără vreo legătură cu realismul poetic, dar în contextul unor performanțe de vârf obținute de filmul alb-negru cu ajutorul luminii, este prezentat filmul „Frumoasa și Bestia". Așadar, un basm, un

gen pe care chiar și numai cu ochii minții nu-l putem vedea decât în culori. Și pe care regizorii Jean Cocteau și René Clement, împreună cu legendarul director de fotografie Henri Alekan, reușesc să-l „povestească” exclusiv în tonuri de alb și negru. Bineînțeles, cu ajutorul unui ecleraj care este analizat în lucrare.

În acest moment, recurgem la un „flash back”. O întoarcere în timp până în anii care au precedat Primul Război Mondial și când, în Franța, s-a lansat așa numitul „film d'Art”. Acesta sesizase tendința transformării filmului într-un produs comercial, unul de larg consum, care nu mai păstra decât o minimă legătură cu marea artă. Inițiatorii vedeau salvarea artei cinematografice în recursul la capodoperele literare, mai exact, la filmarea, cu o cameră fixă, a unor producții teatrale făcute după dramatizări ale unor astfel de opere. Pasajele dedicate acestui curent au rolul de a semnala o primă reacție împotriva filmului comercial.

Urmează un subcapitol mai amplu, dedicat unui curent care a exercitat o influență notabilă asupra evoluției filmului, atât european cât și de peste ocean: neorealismul italian.

Întru exemplificare, sunt comentate două dintre marile filme produse în cadrul acestui curent, precum „Roma, oraș deschis” și „Hoții de biciclete”. Sunt prezentate mesajul suprarealisumului, estetica lui, recunoașterea de care s-a bucurat în epocă precum și influența lui în timp. Ulterior, după ce curentul propriu-zis își va fi făcut auzit mesajul, regizorii mari pe care i-a produs - Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Michelangelor Antonioni, Federico Fellini - își vor urma, fiecare, propriul său drum, dar fără a abandona cu totul unele din trăsăturile care au definit acest curent.

Prezentarea curentului „La Nouvelle Vague”, „Noul Val Francez”, va evidenția o primă mare reușită a cineștilor francezi, pe care am numit-o, metaforic, o „lovitură de stat”. Ei au luat puterea din mâinile producătorilor care, până atunci, interveneau decisiv în mai toate detaliile filmului, cu scopul de a-l face cât mai vandabil. Prin urmare, pe lângă ecranizările unor capodopere literare cu care casele de producție considerau că merg la sigur și pe lângă atât de popularele filme de capă și spadă, au început să apară și capodoperele cinematografice ale unor Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut, Jacques Rivette...

O primă producție a noului val, intitulată „Cele patru sute de lovituri” (1959) a avut un succes enorm, la public ca și la critică. Analiza filmului încearcă să descopere elementele care

explică impactul acestui film. Sunt prezentate și alte filme ale acestei mișcări, precum „Cu respirația tăiată”, în regia lui François Truffaut, „Hiroshima, dragostea mea” și „Anul trecut la Marienbad”, regizate de Alain Resnais. Este subliniată, dincolo de folosirea jump-cut-urilor, o primă trăsătură post-modernă, autoreferențială: momente în care un personaj sau altul din film se arată conștient de faptul că e privit, că joacă, și comunică direct cu publicul, fie prin priviri, fie cu vorbe. Și, fiindcă o serie întreagă de trăsături caracteristice ale acestui curent au fost îmbrățișate cu entuziasm de unii cineaști americani, noul val a trecut Atlanticul. După ce generase o mișcare asemănătoare și în țara vecină, unde tocmai stătea să se nască Noul Film German. Și a dat naștere și unui nou val american.

Modelul francez i-a stimulat pe cei mai buni dintre ei să se emancipeze în relația frustrantă cu casele de producție. Primul deceniu postbelic fusese unul dezastruos pentru Hollywood. Televiziunea, care cunoscuse o răspândire rapidă, reușise să-i convingă pe unii dintre cei mai buni regizori de film să întoarcă spatele Hollywoodului. Iar alții, tot dintre cei mai buni, au învățat de la colegii lor europeni să facă filme cu bani puțini, ceea ce i-a făcut să nu mai depindă de producători în aceeași măsură ca până atunci. Acesta este contextul analizat în această lucrare ca permițându-le regizorilor să pună din ce în ce mai multe condiții și să se apropie din ce în ce mai mult de condiția de autori. Sunt prezentate, ca prime producții ale noului val, filme precum „Bonnie and Clyde”, „Absolventul” și „Easy Rider”. Filme atipice pentru „fabrica de vise” care fusese Hollywoodul.

Iar dacă regizorii acestor filme au avut mai degrabă rolul de pionieri, ei au fost urmați de nume care aveau să devină repere fundamentale în istoria filmului, ca Francis Ford Coppola ori Martin Scorsese.

În condițiile în care lucrarea a prezentat o succesiune de curente, majoritatea monocrome, în care estetica luminii a devebit din ce mai rafinată, curente care au avut, cum s-a arătat, influențe reciproce importante, nu am putut să nu observăm și apariția unor regizori pe care i-am numit „neafiliați”. Sigur că și filmele lor prezintă influențe ale unui curent sau altul, dar ele nu sunt asimilabile integral nici unui dintre curentele descrise.

Pe parcursul lucrării, am evidențiat de fiecare dată rolul din ce în ce mai important care i-a revenit directorului de imagine. Este și motivul pentru care, în cazul fiecăruia dintre filmele comentate, am menționat, alături de numele regizorului, și numele directorului de

imagine. Cu atât mai mult cu cât tema lucrării noastre este alcătuită din lumină și culoare, așadar, din cele două componente fundamentale ale imaginii cinematografice.

Firește, faptul că am vorbit despre „neafiliați" este o expresie a dificultății din ce în ce mai mari de a încerca să identificăm curente și tendințe în cinematograful contemporan. Acesta este tot mai mult expresia unor individualități artistice puternice, atât din domeniul regiei, cât și din acela al imaginii. Așadar, pentru acel subcapitol dedicat neafiliaților, ne-am oprit la nume precum acelea ale fraților Coen, Michelangelor Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini sau Béla Tarr.

Din creația acestora, ne-am oprit mai pe larg asupra filmului „No Country for Old Men" al fraților Coen și a trilogiei „Aventura", „Noaptea", „Eclipsa" a lui Michelangelor Antonioni. Firește, au existat multe alte opțiuni, dar pe unele le-am păstrat pentru a le discuta într-un context diferit, fie al culorii, fie al barocului sau al revoluției digitale.

Lucrarea nu a ignorat nici cinematograful est-european, oprindu-se asupra unui film foarte apreciat la vremea lui, „Structura cristalului" (r. Krzysztof Zanussi) și analizând un film românesc, „Meandre", de Mircea Săucan.

Revenind la condiția filmului monocrom în condițiile proliferării colorului - în acest sens, lucrarea prezintă filmul „Eroul", (Zhang Yimou) care combină policromia cu alb-negrul - remarcăm faptul că cineaștii care mai vor să filmeze monocrom au o soartă din ce în ce mai grea la Hollywood. Producătorii sunt tot mai reticenți în finanțarea filmelor care, consideră ei, nu atrag publicul decât dacă sunt color. Au fost evocați, în acest context, Tim Burton care urma să facă „Ed Wood" la Columbia, dar a fost nevoit să-l producă la Walt Disney și Noah Baumbach, cu proiectul „Frances Ha", produs până la urmă în regim de indie. Ambele răsfățate ulterior de premii de mare prestigiu.

Fără îndoială că, dintr-un capitol despre lumină, și înaintea unui capitol dedicat culorii, nu putea lipsi imaginea unui mare director de imagine: Vittorio Storaro - conform Interantional Cinematographers' Guild, unul dintre cei mai influenți zece directori de fotografie din lume. După prezentarea câtorva dintre concepțiile și invențiile sale (de pildă, formatul Univisum), lucrarea procedează la o analiză a filmului lui Francis Ford Coppola, „Apocalypse Now" (1979), insistându-se asupra modului în care Storaro a folosit lumina și

culorile și asupra semnificațiilor pe care le-a avut în vedere. Nu este omisă nici influența, asumată de Storaro, pe care Teoria culorilor a lui Goethe o exercită asupra esteticii sale.

În continuare, explorăm producția de filme monocrome în zilele noastre, analizând motivele care-i determină pe regizorii respectivi să renunțe la culoare. Reducerea limbajului cinematografic la esența lui, compoziția și iluminarea, le permite operatorilor să-i prezinte spectatorului mai mult decât poate observa acesta într-un film color, în care atenția îi este dispersată de abundența cromatică.

În contextul acestui capitol a cărui temă este, în principal, lumina, vom urmări și poetica altor directori de imagine, precum George Willis, cel cu care Coppola a filmat cele trei părți ale filmului „Nașul" și la care a apelat și Woody Allen pentru primul lui film alb-negru, "Manhattan".

Dar filmul alb-negru a devenit o raritate în zilele noastre. Iar atunci când un regizor simte nevoia să apeleze la monocromie pentru un anume film, căruia vrea să-i confere, astfel, un plus de dramatism, și să poată folosi lumina pentru a ghida privirea spectatorului, el mai are o problemă, pe lângă dificultatea de a găsi un producător dispus să-l finanțeze: găsirea unui operator care să stăpânească tainele esteticii alb-negru. Așa se face că, pentru a realiza, în 1982, filmul „Der Stand der Dinge" ("Starea de fapt"), regizorul Wim Wenders a apelat la veteranul Henri Alekan, cu care avea să mai facă și „Der Himmel über Berlin" („Cerul deasupra Berlinului", 1982). Revenirea unor cineaști la filmul monocrom ne prilejuiește o întoarcere în timp, pentru a trece în reviste o serie de descoperiri tehnice și de poetica imaginii datând din acea perioadă, când Cecil B. DeMille reușea deja să pună lumina în slujba dramaturgiei imaginii. Explorând totodată și direcții și modalități diferite de iluminare, pentru a scoate în evidență stările de tensiune ale unor personaje aflate în situații-limită. Și punând în valoare și potențialul unui „produs secundar" al luminii, și anume umbra.

Revenind la Hollywood, lucrarea se oprește asupra unui cineast important în epocă și aproape uitat în zilele noastre: Nicholas Ray. Regizor admirat de un Martin Scorsese, Jean-Luc Godard sau Jim Jarmusch, Ray a fost nu numai autorul unui film emblematic, „Rebel fără cauză", dar a fost el însuși un rebel care a încercat să submineze optmismul artificial promovat de marea „fabrică de vise" americană. Scop în care el a preluat de la un alt înaintaș uitat, Douglas Sirk, ideea de „unhappy happy ending", dezvoltând-o pentru a denunța ipocrizia din

spatele ideeii promovate cu atâta ardoare la Hollywood, cum că, orice s-ar întâmpla (într-un film), totul se termină cu bine.

Un alt regizor care avea să devină indezirabil la Hollywood a fost și Otto Preminger. Lucrarea evocă unele dintre filmele acestuia prin care erau încălcate teme proclamate a fi tabu de către cenzura statuată de studiouri.

Spre finalul acestui al doilea capitol (dedicat în principal luminii) se revine asupra drumului parcurs de către film până la obținerea unei tehnologii performante și accesibile, care să permită folosirea neîngrădită a întregii palete cromatice. Odată cucerită, culoarea avea să fie folosită cu o lăcomie care va sfârși prin a da senzația că peliculele color sunt preponderent comerciale, alimentând astfel statutul de film de artă al produccțiilor monocrome. Totuși, cei mai buni dintre regizori vor înțelege repede limitele realismului cromatic, care se mulțumea cu posibilitatea de a le conferi poveștilor aduse pe ecran culorile realității și vor trece la o folosire *conștientă* a policromiei.

Cu ajutorul unor directori de imagine de mare valoare, ei vor folosi procedee simple precum desaturarea sau suprasaturarea, dar și combinații inedite, ne-realiste, de culori și de tonuri, pentru a se exprima *prin* culori, și *nu* în culori, așa cum spunea Henri Alekan. Mai mult, unii vor începe să insereze secvențe alb-negru în filmele lor color pentru segmente de acțiune cu o anumită semnificație temporală sau emoțională. Sunt menționate, ca exemple în acest sens, filme precum „Vrăjitorul din oz” (1939) sau „Eroul” (2002).

Apoi, lucrarea prezintă câteva dintre creațiile cele mai semnificative ale unui regizor care a prilejuit ieșirea în lumea a filmului japonez: Akira Kurosawa. Acesta a creat mai întâi în alb-negru, apoi color. Și a făcut-o cu egală virtuozitate.

După prezentarea filmelor menționate mai sus, cu accentul pe funcția luminii și a culorilor, lucrarea revine la componenta ei teoretică. Sunt analizate mai întâi expresivitatea luminii și compoziția, firește, mai întâi în filmul monocrom. Accentul este pus pe acela tehnici descoperite de operatori, care au permis crearea senzației de tridimensionalitate într-un mediu bidimensional, și anume adâncimea și perspectiva tonală ca modalitate de accentuare a adâncimii și a senzației de perspectivă.

S-a evocat, mai devreme, umbra ca „produs secudar” al luminii. De fapt, ea este o *creație* a acesteia, iar lucrarea noastră analizează în continuare cele două tipuri mai importante de umbră: umbra purtată și umbra proiectată. Se pornește de la filmul expresionist german și se ajunge la Ingmar

Bergman și directorul de imagine Sven Nykvst, al căror film din 1966, „Persona”, este analizat preponderent din această perspectivă a valorificării savante a umbrei. Nu sunt omise nici raporturile de iluminare și folosirea lor atât în monocromie cât și în filmul color și nici rolul portretului, cu exemplificări concrete.

Este prezentat, în continuare, filmul care, în cele mai importante și serioase sondaje a fost declarat în repetate rânduri cel mai bun fim al secolului douăzeci: „Cetățeanul Kane”, filmul alb-negru realizat de Orson Welles și Greg Toland. Este filmul în care acesta din urmă a inventat o tehnică novatoare, considerată chiar revoluționară la acea dată, DoF. Adică cinematografia cu adâncime de câmp, Deapth of Field (DoF). Și, pentru că, la aproape 80 de ani de la acest film epocal, David Fincher a ținut să-i aducă un omagiu cinematografic, el a realizat filmul „Mank”, al cărui protagonist este Hermann Mankiewicz, scenaristul lui Welles la „Cetățeanul Kane”. Este un film pe care lucrarea noastră nu putea să-l omită, mai ales că este, cum altfel, alb-negru, dar filmat cu o cameră RED. Despre impactul revoluției digitale va fi vorba în ultimul capitol al lucrării.

Deși, în titlul lucrării, lumina și culoarea par să sugereze o abordare separată, aceasta nu este cu putință. Evoluția cinematografului a stabilit o legătură indisolubilă între cele două abordări. Prin rumare, în capitolul dedicat luminii, aceasta a beneficiat de un accent sporit, dar am considerat că o abordare strict distinctă nu ar fi în folosul lucrării. Așadar, după un capitol în care au fost evocate și o serie de elemente ținând de filmul color și au fost descrise și câteva pelicule policrome, urmează un capitol dedicat preponderent culorii. Ocazie cu care se va insinua, mai mult sau mai puțin discret, noțiunea de baroc, care va fi tema principală a ultimului capitol.

Prin urmare, în cel de-al treilea capitol al acestei lucrări, ne vom opri cu insistență asupra culorii. Titlul capitolului, „Culorile între știință, mister și miracol” vrea să sugereze perspectivele din care va fi aboradtă această temă. Urmărind direcția științifică, vom încerca să ne apropiem de natura culorilor, care a fost una controversată de-a lungul timpului. Și, cu toate că știința contemporană nu pare să mai aibă îndoieli în această privință, culorile și-au păstrat totuși o anumită aură de mister. Iar modul în care le pune în valoare arta, în contextul de față, arta cinematografică, face posibilă chiar folosirea termenului de miracol. E vorba de miracolul care este și va rămâne arta, dar și de modul în egală măsură științific și miraculos în care culorile contribuie la dimensiunea artistică a filmului.

În privința naturii culorilor, o primă dilemă a fost aceea privind materialitate, respectiv imaterialitatea lor.

Lucrarea pornește de la concepția de acum câteva milenii, atestată de etimologia cuvântului în diferite limbi, cum că ele ar avea o consistență materială. Aceasta a fost demontată cu ușurință de către Aristotel, care a afirmat că, în cazul culorii, avem de-a face cu un „simplu" amestec, firește, în proporții variabile, între lumină și întuneric. Și aveau să treacă două milenii până când., în 1666, un savant de geniu, Isaac Newton, demonstra că, de fapt, culorile nu sunt decât un produs al luminii. Așadar, că ele sunt lipsite de materialitate. Un efect optic, o simplă percepție a ochiului uman.

O concepție confirmată, de altfel și de știința contemporană. Dar tot știința contemporană a demonstrat și faptul că văzul, acest simț fundamental al omului, nu este decisiv pentru percepția culorii. Lucrarea citează un experiment care arată că și o persoană nevăzătoare din naștere are, la vârsta adultă, aproximativ aceeași cultură cromatică precum o persoană văzătoare. Fapt care e de natură să sporească misterul despre care vorbeam mai sus.

În capitolul al doilea este menționat tratatul lui Goethe asupra culorilor și faptul că teoria lui a influențat și continuă să influențeze mulți cineaști. În acest al treilea capitol, a fost descris contextul în care marele umanist german, cunoscut și pentru preocupările sale de natură științifică, și-a conceput propriul său tratat. Care era de fapt o reacția la concluziile la care ajunsese Newton. Subiectivitatea, sensibilitatea și perspectiva oarecum poetică din care Goethe a abordat problema, sugerează lucrarea noastră, a fost aceea care i-a determinat și continuă să-i determine influența asupra creatorilor de film din zilele noastre.

În continuarea, lucrarea de față pezintă o istorie a semnificațiilor și funcțiilor sociale, culturale și religioase pe care culorile le-au avut de-a lungul timpului și schimbările, în unele cazuri, radicale, pe care acestea le-au cunoscut. Pe parcursul acestui demers, va fi citat în câteva rânduri Michel Pastoureau, profesor la Sorbona și istoric al culorilor, care a dedicat câte o carte fiecăreia dintre culorile spectrului cromatic.

În contextul în care, acum, sunt prezentate detalii importante despe funcțiile și semnificațiile culorilor, este reluată și discuția despre folosirea mimetică a acestora cu scopul de a crea impresia de realism, spre deosebire de folosirea lor ca elemente ale narațiunii cinematografice, investite cu capacitatea de a furniza informații pe care nu le conține dialogul. Și care, verbalizate, nu ar face decât să îl încarce inutil, să-l facă greoi și didactic. Astfel, culoarea devine un personaj discret, dar extrem de important, care nu se mulțumește doar să participe la crearea unei atmosfere anume, ci ne oferă date importante referitoare la acțiune și personaje. De fapt, așa cum de altfel se spune și în titlul subcapitolului 3.4., culoarea este ridicată la rangul de componentă a dramaturgiei imaginii.

Spre exemplificare, este prezentat filmul lui Martin Scorsese „The Age of Innocence” („Vârsta inocenței”). Alte filme menite să susțină această afirmați, invocate în acest context, sunt „Mephisto” (r. Istvan Szabó), „Oglinda” și „Nostalgia” lui Tarkovski, „Moartea la Veneția” al lui Lucchino Visconti, filme de Pedro Almodóvar sau Wes Anderson.

Un nou pasaj teoretic vine să comenteze utilizarea culorilor în film. Acesta pleacă de la cartea lui Johannes Itten din 2019, „Arta culorii”. Va urma o pezentare detaliată a tuturor culorilor, cu semnificațiile și conotațiile lor. Parcursul cel mai spectaculos, marcat de numeroase răsturnări, l-a avut culoarea galben.

Pe parcursul acestei ample prezentări a istoriei culorilor, vor fi analizate o serie de filme care ilustrează valorficarea conștientă, de către directorii de imagine, a semnificațiilor și impactului emoțional al culorilor precum și a relațiilor dintre ele, fie că acestea sunt armonii sau contraste.

Firește că, în cazul galbenului, nu putea fi omis un regizor pasionat de această culoare, la care se raportează, practic, întreaga lui filosofie cromatică: Wes Anderson. Așa cum, în cazul roșului, un exemplu obligatoriu era acela al spaniolului Pedro Almodóvar. Sunt analizate, în contextul culorilor respective, peliculele ”Grand Budapest Hotel”, respectiv ”The Room Next Door”. Dacă analiza celui dintâi evidențiază o anume consecvență în ceea ce privește funcția culorilor, în cazul filmului spaniol este remarcată și analizată trecerea culorii roșu de la o funcție expresivă la una opusă ei: de la viață la moarte.

Incursiuni mai succinte în cromatica exemplară a unor producții cinematografice vor viza filme precum „The Darjeeling Ltd.” Sau filmele lui Stanley Kubrick „Barry Lyndon”, „Spartacus” și „Full Metal Jacket”.

O idee care se desprinde din acest context și care va fi analizată în acest capitol al treilea, este aceea a relației dintre vis și realitate în dinamica culorii. Aici, vor fi prezentate, spre exemplificare, filmele lui Andrei Tarovski „Andrei Rubliov”, „Solaris”, „Oglinda” și „Călăuza”.

Un subcapitol aparte, 3.7., este dedicat psihologiei culorii în perioada 1980-2000. Este perioada în care încep să-și facă apariția tehnologiile digitale, la care din ce în ce mai mulți cineaști se vor grăbi să recurgă. Nici în acest context nu vor lipsi exemplificările concrete cu filme din această perioadă.

Urmează un subcapitol mai tehnic, 3.8., intitulat „Culorile sub lupă”, în care sunt analizate sintagme pecum armonia culorilor complementare, armonia culorilor complementare cu disjuncție,

armonia triadică, armonia tetraedică, dublu complementară etc. Rămânând în sfera teoretică, vor fi prezentate procesele și tehnicile de creare a culorilor în film.

În cadrul unei analize dedicate simbolisticii culorii în film, se va reveni la „Vrăjitorul din Oz", un veritabil film-școală în acest context. Vor fi urmărite îndeaproape folosirea și rolurile culorilor în funcție de contextul narațiunii cinematografice și de anumite segmente de acțiune.

Cu prețul unui salt în timp, vom rămâne oarecum la cromatica poveștii, cu analiza filmului lui Wes Anderson „Moonrise Kingdom". Un alt veritabil festin cromatic, pe fondul unei narațiuni cinematografice cu multe elemente de basm, caracteristice acestui cineast.

Filmul lui David Fincher „Fight Club" ne oefră și el un prilej binevenit de a urmări utilizarea inspirată și atent gândită a culorii pentru a completa și susține narațiunea cinematografică. Nu s-au omis nici atât de îndrăgitele seriale de televiziune, lucrarea de față alegând, spre analiză, filmul „Mindhunter" al lui David Fincher, „The Handmaid's Tale", („Povestea slujnicei") ori „Cartel Land". Capitolul se încheie cu câteva elemente de analiză a percepției din perspectiva neuroștiinței.

Ultimul capitol, al patrulea, este dedicat barocului imaginii și măsurii în care acesta este recalibrat de revoluția digitală. O serie de trăsături care recomandă cinematograful ca artă barocă au fost relevate încă de la începutul lucrării. Ele sunt detaliate și completate acum într-un subcapitol mai amplu. Sunt menționați, spre exemplificare, regizori precum Federico Fellini, Joseph Losey, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Werner Herzog, Mario Bava, Carmelo Beve, Akira Kurosawa, Emir Kusturica, David Lynch și alții.

Urmează analize *in extenso* ale unor filme absolut exemplare pentru barocul imaginii, al cinematografului în general. Este vorba mai întâi de "The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover" („Bucătarul, hoțul, soția lui și amantul ei", 1989). Un film a cărui imagine este atât de barocă, încât e greu să ne imaginăm că ea mai poate suferi vreo recalibrare.

Un alt tip de exprimare barocă este identificat în „La Dolce Vita", filmul lui Federică Fellini produs cu aproape patru decenii înainte de cel al lui Greenaway. Mai discret la nivel de imagine, barocul lui Fellini este mai pregnant în straturile sale de profunzime. Filmele discutate aici sunt două culmi greu de egalat din perspectiva noțiunii de baroc cinematografic.

De altfel, acest tip de *baroc a l'italienne* evită supraabundența care vizează grotescul, excesul de care este el dependent fiind mai degrabă legat de natura frumosului estetic. Prezent, de altfel, chiar în titlul unui alt film discutat în lucrare și care pare nu doar un omagiu adus lui Fellini, ci și un fel de

reluare, de continuare a filmului „La Dolce Vita”: e vorba de „La Grande Bellezza” al lui Paolo Sorrentino.

În continuare, lucrarea abordează din nou o serie de aspecte tehnice ale revoluției digitale și modul în care acestea au influențat și continuă să influențeze evoluția artei cinematografice, o artă eminamente barocă. Sunt analizate și aspecte legate de percepție și de tipuri de realism, ca și de natura unui mediu perceptiv narativ și este analizată și evoluția workflow-ului producției de film alb-negru în epoca digitală. Nu este ignorată nici utilizarea post-procesării în cazul negativului color.

Un exemplu, prezentat înn detaliu, este filmul fraților Coen ”The Man Who Wasn't There”.

În contextul prezentării utilizării mijloacelor de etalonarea/colorizare în imaginea de film digital, este analizat filmul monocrom „Roma” al lui Alfonso Cuarón. După care este discutat filmul „Războiul rece” al lui Pawel Pawlikowski din 2018.

După o nouă incursiune tehnică, de această dată în utilizarea negativului alb-negru în era digitalului, urmează o prezentare, ilustrativă în acest sens, a filmului ”The Lighthouse”, „Farul” (2018). Nu este omisă nici hibridizarea în contextul imaginii digitale, exemplificată prin pezentarea filmelor „Sin City” și ”Memento”.

În încheiere, lucrarea evocă un film în care natura și digitalul conlucrează armonios. E vorba de ”The Revenant”, filmul lui Alejandro Gonzáles Iñárritu, filmat de Lubetzky în întregime digital (cu camere ARRI Alexa), dar folosind exclusiv lumina naturală. De unde se poate trage concluzia că barocul imaginii nu va avea decât de câștigat datorită revoluției digitale.

Metodologia

În abordarea acestei lucrări, ne-am bazat atât pe lucrările teoretice menționate în bibliografie, cât și pe vizionarea unui mare număr de filme, dintre care nu toate vor fi analizate sau menționate pe parcursul lucrării. Vor fi discutate numai acelea relevante în contextul respectiv.

În condițiile în care ni se pare imposibil de a separa lumina de culori, care sunt un produs al ei, în capitolul dedicat luminii va fi vorba preponderent de filmul alb-negru. Este genul în care lumina are un rol crucial și care, de altfel, a descoprit cele mai importante mijloace de folosire a eclerajului. Dar, având în vedere faptul că cele două abordări - cea monocromă și cea color - nu au evoluat separat, ci s-

au intersectat și s-au influențat reciproc, atât în capitolul dedicat lumina, cât și în cel dedicat culorilor vom evoca, atunci când e nevoie, atât filmul alb-negru cât și filmul color.

Pe de altă parte, am încercat să evităm un discurs strict teoretic sau exclusiv tehnic, încercând, în schimb, să prezentăm de fiecare dată și exemple concrete. Așadar, filme care să ilustreze fie un aspect tehnic sau altul, fie un curent artistic sau o tendință în evoluția filmului. O artă tânără, dar care a cunoscut deja un mare număr de transfromări și care, ajuns în epoca revoluției digitale, are toate șansele să-și îmbogățească limbajul.

Cuvinte-cheie: lumină, culoare, monocromie, imagine cinematografică, baroc, curente cinematografice, revoluție digitală filmul alb-negru, filmul color.

Anexe



Figură 1 ***Inglourious Basterds****, Quentin Tarantino, 2009*



Figură 2 ***Inglourious Basterds****, Quentin Tarantino, 2009*



Figură 3 ***Inglourious Basterds****, Quentin Tarantino, 2009*



Figură 4 ***Barry Lyndon****, Stanley Kubrick, 1975*



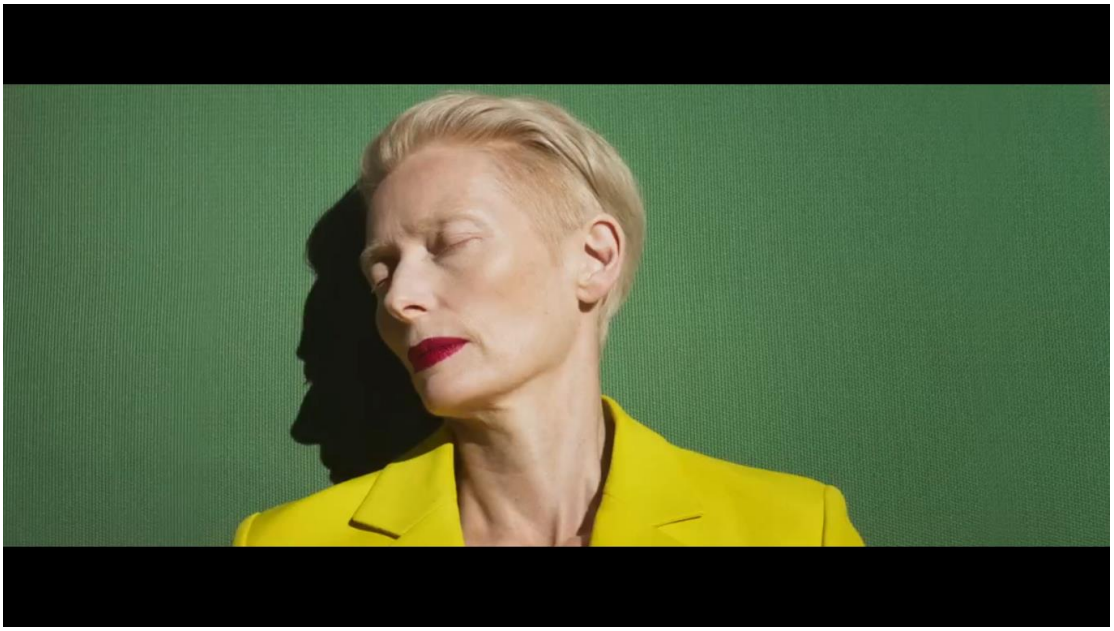
Figură 5 ***Barry Lyndon****, Stanley Kubrick, 1975*



Figură 6 ***Un Chien Andalou****, Luis Buñuel, 1929*



Figură 7 Figură 8 ***Un Chien Andalou****, Luis Buñuel, 1929*



Figură 9 ***The Room Next Door****, Pedro Almodóvar, 2024*



Figură 10 ***The Room Next Door****, Pedro Almodóvar, 2024*



Figură 11 ***Grand Budapest Hotel****, Wes Andreson, 2014*



Figură 12 ***Citizen Kane****, Orson Welles, 1941*



Figură 13 ***Citizen Kane****, Orson Welles, 1941*



Figură 14 ***Citizen Kane****, Orson Welles, 1941*



Figură 15 ***Citizen Kane****, Orson Welles, 1941*

Bibliografie

1. **Abel, Richard** - *French Film Theory and Criticism: A History / Anthology,* 1907–1939, Princeton University Press, Princeton, 1993
2. **Aitken, Ian –** *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction,* Indiana University Press, Indianapolis, 2001.
3. **Aristarco, Guido** - *Cinematografia ca artă,* Ed. Meridiane, București, 1966.
4. **Aristarco, Guido** - *Utopia Cinematografică,* Ed. Meridiane, Bucuresti, 1984.
5. **Aristotel** - *Etica Nicomahică,* Editura Științifică și enciclopedică, București, 1988.
6. **Aristotel** - *Poetica,* Editura Iris, București, 1998.
7. **Arnheim, Rudolf** - *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator,* Editura Poliron, Colecția de artă, București, 2011.
8. **Bazin, André** - *Ce este cinematograful?*, Editura Meridiane, București, 1968.
9. **Bergan, Ronald** - *The Filmbook - A complete guide to the World of Cinema*, ed. DK, London, 2011.
10. **Blaga, Iulia** - *Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, București, LiterNet, 2007.
11. **Cantacuzino, Ion; Gheorghiu-Cernat, Manuela** - *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975,* Editura Meridiane, București,1976.
12. **Barthes, Roland, Bremond, Claude, Friedmann, Georges, Morin, Edgar, Morin, Violette (ed.) -** *Psychanalyse et cinema*, Ed. Seuil, Paris, 1975
13. **Castle, Alison (ed.)** - The Stanley Kubrick Archives, Taschen, Köln, 2005.
14. **Corciovescu, Cristina și Râpeanu, Bujor T.** - *Cinema...un secol și ceva*, București, Editura Curtea Veche, 2002.
15. **Deleuze, Gilles** - *Cinema 1 - Imaginea-mișcare,* ed. Tact, Cluj Napoca, 2012.
16. **Deleuze, Gilles** - *Empiricism and Subjectivity*, ed. Columbia University Press, New York, 1993.
17. **Duncan, Paul & Müller, Jürgen** (ed.) - *Film Noir*, Taschen, Bibliotheca Universalis, Köln, 2017
18. **Eisenstein, Serghei** - *The Film Sense*, Meridian Books, New York, 1957.
19. **Georgescu, Ovidiu -** *Prima călătorie prin scenariile mele*, București, UNATC Press, 2015.
20. **Goethe, Johann Wolfgang** - *Teoria culorilor*, Editura Princeps, Iași, 1995.

21. **Holtzschuhe, Linda** - *Understanding color*, Fourth edition, John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey, 2011.
22. **Kelly, Mary Pat** - *Martin Scorsese,* Ed. Nemira, București, 2023.
23. **Kracauer, Siegfried** - *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality,* Oxford University Press, New York, 1960.
24. **Rodley, Chris (ed.)** - *Lynch on Lynch*, Farrar, Strauss and Gioux, New York 2005.
25. **Pastoureau, Michel** - *Alb. Istoria unei culori speciale,*Editura For You, București, 2023.
26. **Pastoureau, Michel** - *Galben. Povestea unei culori captivante,* Editura For You, București, 2022.
27. **Pastoureau, Michel** - *Roșu. Istoria unei culori incitante,* Editura For You, București, 2020.
28. **Pastoureau, Michel** - *Negru. Istoria unei culori tulburătoare*, Editura For You, București, 2022.
29. **Pramaggiore, Maria, Wallis, Tom** - *Film. A Critical Introduction. Third Edition*, Laurence King Publishing Ltd., London 2011.
30. **Sánchez, Ana María** - *The Cinema of Pedro Almodóvar,* Manchester University Press, Manchester, 2020.
31. **Schatz, Thomas** - *Hollywood Genres, Formulas, Filmmaking and the Studio System,* Random House, New York, 1981.
32. **Schneider, Steven Jay**- *1001 de filme de văzut într-o viață*, ed. Rao, București, 2005.
33. **Scorsese on Filmmaking and Faith**. *A Conversation between Martin Scorsese and Antonio Spadaro* - Sceptre, 2025, London.
34. **Strong, Hannah** - *Colours of Wes Anderson. The Films in Palettes*, Frances Lincoln, London, 2025.
35. **Şopterean, Marius** - *Utopie şi film*, București, UNATC Press, 2007.
36. **Tarantino, Quentin** - *Speculație cinematografică*, Victoria Books, București, 2024.
37. **Tarantino, Quentin** - *A fost odată la Hollywood*, Humanitas, Bucurști, 2022.
38. **Tarkovski, Andrei** - *Sculptând în timp*, Nemira, București, 2024.
39. **Tarkovsky, Andrei, Schlegel, Hans-Joachim and Schirmer, Lothar** - *Tarkovsky: Films, Stills, Polaroids and Writings*, Thames & Hudson, London, 2012.
40. **Tulard, Jean** - Dictionnaire du cinéma, Robert Lafront, Paris, 1997.
41. **Virilio, Paul** - *Speed and politics*, Ed. Semiotext(e), Los Angeles, 2007.
42. **Wölfflin, Heinrich** - *Renaissance and Baroque*, Collins - The Fontana Library, London, 1967.

Filmografie

În ordinea apariției în text

1. **It's a Mad, Mad, Mad, Mad, World**, *Stanley Kramer*, 1963.
2. **Roundhouse Garden Scene**, *Luis Le Prince*,1888.
3. **Incident at Clovely Cottage**, *Robert Paul*, 1895.
4. **L'arrivée d'un train en Gare de La Ciolat**, *Auguste și Louis Lumière*, 1896,
5. **Louis Lumière. The Jazz Singer**, *Alan Crosland*,1927.
6. **Voyage dans la Lune**, *Georges Méliès*, 1902.
7. **The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover**, *Peter Greenaway*, 1989.
8. **The Phantom Thread**, *Paul Thomas Anderson*, 2017.
9. **Birth of a Nation**, *D. W. Griffith*, 1915.
10. **Intolerance**, *D. W. Griffith*, 1916.
11. **The Wizzard of Oz**, *Victor Fleming*, 1939.
12. **Gone with the Wind**, *Victor Fleming*, 1939.
13. **The Birth of a Nation**, *D. W. Griffith*, 1915.
14. **Das Cabinet des Dr. Caligari**, *Robert Wiene*, 1920.
15. **Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens**, *Friedrich Wilhelm Murnau*, 1922.
16. **On with the Show!**, *Alan Crosland*, 1929.
17. **Броненосец «Потёмкин» / Bronenoseț „Potiomkin”**, *Serghei Eisenstein*, 1925.
18. **Napoleon**, *Abel Gance*, 1927.
19. **Schindler's List**, *Steven Spielberg*, 1993.
20. **Kill Bill, Vol. 1**, *Quentin Tarantino*, 2003.
21. **Kill Bill, Vol. 2**, *Quentin Tarantino*, 2004.
22. **Oppenheimer,** *Christopher Nolan*, 2023.
23. **The Room Next Door**, *Pedro Almodóvar*, 2024.
24. **Underworld**, Josef von Sternberg, 1927.
25. **Der blaue Engel**, *Josef von Sternberg*, 1930.
26. **Inglourious Basterds**, *Quentin Tarantino*, 2009.

27. **Citizen Kane**, *Orson Welles*, 1941.
28. **Fish Tank**, *Andrea Arnold*, 2009.
29. **Chinatown**, *Roman Polanski*, 1974.
30. **Blade Runner**, *Ridley Scott*, 1980.
31. **Blood Simple**, *Ethan și Joel Coen*, 1984.
32. **Niagara,** *Henry Hathaway*, 1953.
33. **The Killers**, *Robert Siodmak*, 1964.
34. **Un Chien Andalou**, *Luis Buñuel*, 1929.
35. **L'Áge d'Or**, *Luis Buñuel*, 1930.
36. **Viridiana,** *Luis Buñuel*, 1961.
37. **Le Charme Discret de la Bourgeoisie**, *Luis Buñuel*, 1972.
38. **Blue Velvet, David Lynch**, 1986.
39. **Metropolis**, *Fritz Lang*, 1927.
40. **La Petite Lise**, *Jean Gremillon*, 1930.
41. **Le jour se lève**, *Marcel Carné*, 1939.
42. **La Belle et la Bête**, *Jean Cocteau și René Clement*, 1946.
43. **L'Assassinat du duc de Guise / La Mort du duc de Guise, Charles le Bargy**, *André Calmettes*, 1908.
44. **Notre Dame de Paris**, *Albert Capellani*, 1911.
45. **La Dame aux Camélias**, *Louis Mercanton*, 1912.
46. **Les Misérables**, *Albert Capellani*, 1913.
47. **Cabiria,** *Giovanni Pastrone*, 1914.
48. **Roma, città aperta**, *Roberto Rossellini*, 1945.
49. **Ladri de biciclete**, *Vittorio de Sica* 1948.
50. **Sciuscia,** *Vittorio de Sica*, 1948.
51. **Une femme est une femme**, *Jean-Luc Godard*, 1961.
52. **Á bout de souffle**, *Jean-Luc Godard*, 1960.
53. **Tirez sur le pianiste**, *François Truffaut*, 1960.
54. **Les Quatre Cents Coups**, *François Truffaut*, 1959.
55. **Hiroshima, mon Amour**, *Alain Resnais*, 1959.
56. **L'Anné dernière à Marienbad,** *Alain Resnais*, 1961.
57. **Bonnie and Clyde**, *Arthur Penn*, 1967.

58. **The Graduate**, *Mike Nichols*, 1967.
59. **Easy Rider,** *Dennis Hopper*, 1969.
60. **The Godfather I**, *Francis Ford Coppola* ,1972,
61. **The Godfather II**, *Francis Ford Coppola,* 1974,
62. **The Godfather III**, *Francis Ford Coppola*, 1990.
63. **Taxi Driver**, *Martin Scorsese*, 1976.
64. **No Country for Old Men**, *Nathan and Joel Coen*, 2007.
65. **L'Avventura,** *Michelangelor Antonioni*, 1960.
66. **La Notte**, *Michelangelo Antonioni*, 1961,
67. **L'Eclissa,** *Michelangelo Antonioni* ,1962.
68. **Deserto Rosso**, *Michelangelo Antonioni*, 1964.
69. **Sátántango**, *Béla Tarr*, 1994.
70. **Struktura Krysztalu**, *Krjisztof Zanussi*, 1969.
71. **Meandre**, *Mircea Săucan*, 1967.
72. **Flowers and Trees**, *Burt Gillett*, 1932.
73. **Eroul,** *Zhang Yimou*, 2002.
74. **Ed Wood,** *Tim Burton*, 1994.
75. **Frances Ha**, *Noah Baumbach*, 2012.
76. **Apocalypse Now**, *Francis Ford Coppola*, 1979.
77. **Novecento**, *Bernardo Bertolucci*, 1976.
78. **Ultimo Tango a Parigi**, *Bernardo Bertolucci*, 1972.
79. **Il Conformista**, *Bernardo Bertolucci,* 1970.
80. **Manhattan,** *Woody Allen*, 1979.
81. **Der Stand der Dinge**, *Wim Wenders*, 1982.
82. **Der Himmel über Berlin**, *Wim Wenders*, 1987.
83. **The Great Train Robbery**, *Edwin S. Porter*, 1903.
84. **L'enfant de Paris**, *Léonce Perret*, 1913.
85. **Det hemmelighedsfulde X / The Mysterious X**, *Benjamin Christensen*, 1914.
86. **The Evangelist,** *Barry O'Neil*, 1916.
87. **The Cheat**, *Cecil B. DeMille*, 1915.
88. **Lawrence of Arabia**, *David Lean*, 1962.
89. **Only Lovers Left Alive**, *Jim Jarmusch*, 2013.

90. **Johnny Guitar**, *Nicholas Ray*, 1953.
91. **Rebel Without a Cause**, *Nicholas Ray*, 1955.
92. **Bigger Than Life**, *Nicholas Ray*, 1956.
93. **A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies**, *Martin Scorsese, Michael Henry Wilson*. 1995.
94. **Laura**, *Otto Preminger*, 1944.
95. **Fallen Angel**, *Otto Preminger*, 1945.
96. **The Moon Is Blue**, *Otto Preminger*, 1953.
97. **The Man with the Golden Arm**, *Otto Preminger*, 1955.
98. **Advise & Consent**, *Otto Preminger*, 1962.
99. **Shock Corridor**, *Sam Fuller*, 1963.
100. **The Picture of Dorian Gray**, *lbert Lewin*, 1945.
101. **One from The Heart**, *Francis Ford Coppola*, 1981.
102. **The Great Gatsby**, *Jack Clayton*, 1974.
103. **Love Story**, *Arthur Hiller*, 1970.
104. **Rashomon**, *Akira Kurosawa*, 1951.
105. **Kumonosu-jō / Throne of Blood**, *Akira Kurosawa*, 1957.
106. ***Dodes'ka-den***, *Akira Kurosawa*, 1970.
107. **Shichinin no Samurai / Seven Samurai**, *Akira Kurosawa*, 1954.
108. **Ran**, *Akira Kurosawa*, 1985.
109. **Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru / The Bad Sleep Well**, *Akira Kurosawa*, 1960.
110. **Persona**, *Ingmar Bergman*, 1966.
111. **Viskningar och rop**, *Ingmar Bergman*, 1972.
112. **Citizen Kane**, *Orson Welles*, 1941.
113. **The Lady from Shanghai**, *Orson Welles*, 1947.
114. **Mank**, *David Fincher*, 2020.
115. **Casablanca**, *Michael Curtiz*, 1942.
116. **The Age of Innocence**, *Martin Scorsese*, 1993.
117. **Mephisto**, *István Szabó*, 1981.
118. **Зеркало / Zerkalo**, *Andrei Tarkovski*, 1975.
119. **Nostalghia**, *Andrei Tarkovski*, 1983.
120. **Morte a Venezia**, *Luchino Visconti*, 1971.

121. **Todo sobre mi madre**, *Pedro Almodóvar*, 1999.
122. **Hable con ella**, *Pedro Almodóvar*, 2002.
123. **Grand Budapest Hotel**, *Wes Andreson*, 2014.
124. **Birdman**, *Alejandro Iñaritu*, 2014.
125. **Elizabeth**, *Shekhar Kapoor*, 1988.
126. **Sin City**, *Robert Rodríguez*, 2005.
127. **Hotel Chevalier**, *Wes Anderson*, 2007.
128. **Darjeeling Ltd**., *Wes Anderson*, 2007.
129. **Star Wars**, *George Lucas*, 1977.
130. **Vivre sa vie**, *Jean-Luc Godard*, 1962.
131. **Barry Lyndon**, *Stanley Kubrick,* 1975.
132. **Spartacus**, *Stanley Kubrick*, 1960.
133. **Full Metal Jacket**, *Stanley Kubrick,* 1987.
134. **Андрей Рублёв / Andrei Rubliov**, *Andrei Tarkovski*,1966.
135. **Соляри / Solaris**, *Andrei Tarkovski*, 1972.
136. **Сталкер / Stalker**, *Andrei Tarkovski*, 1979.
137. **The Curious Case of Benjamin Button**, *David Fincher*, 2008.
138. **Fight Club**, *David Fincher*, 1999.
139. **Pulp Fiction**, *Quentin Tarantino*, 1994.
140. **True Stories**, *David Byrne*, 1986.
141. **Diva,** *Jean-Jacques Beneix*, 1981.
142. **The Draughtman's Contract**, *Peter Greenaway*, 1982.
143. **Moonrise Kingdom**,*Wes Anderson*, 2012.
144. **Alien 3**, *David Fincher*, 1992.
145. **American Grafitti**, *George Lucas*, 1973.
146. **Mind Hunter**, *David Fincher*, 2017.
147. **Se7en**, *David Fincher*, 1995.
148. **The Handmaid's Tale**, *Bruce Miller*, 2017.
149. **Chernobyl**, *Craig Mazin and Johan Renck*, 2019.
150. **Cartel Land**, *Matthew Heinemann*, 2015.
151. **Twin Peaks**, *David Lynch*, 1990.
152. **The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover**, *Peter Greenaway*, 1989.

153. **La Strada**, *Federico Fellini*, 1958.
154. **La Dolce Vita**, *Federico Fellini*, 1960.
155. **La Grande Bellezza**, *Paolo Sorrentino*, 2013.
156. **The Truman Show**, *Peter Weir*, 1998.
157. **Aferim!**, *Radu Jude*, 2015.
158. **TheMan who Wasn't There**, *Nathan and Joel Coen*, 2001.
159. **Roma**, *Alfonso Cuarón*, 2019.
160. **Războiul rece**, *Pawel Pawlowski*, 2018.
161. **Ida**, *Pawel Pawlowski*, 2013.
162. **The Lighthouse**, *Robert Eggers*, 2019.
163. **Sunrise**, *F. W. Murnau*, 1927.
164. **Sin City**, *Frank Miller & Robert Rodriguez*, 2005.
165. **Memento**, *Christophet Nolan*, 2000.
166. **Schindler's List**, *Steven Spielberg*, 1993.
167. **Psycho**, *Alfred Hitchcock*, 1960.
168. **The Revenant**, *Alejandro Gonzáles Iñárritu*, 2015.
169. **A Little Pricess**, *Alfonso Cuarón*, 1995.
170. **Sleepy Hollow**, *Tim Burton*, 1999.
171. **Children of Men**, *Alfonso Cuarón*, 2006.
172. **The Tree of Life**, *Terrence Malick*, 2011.