

**Bogdan George SILION<sup>1</sup>**

*Noua antropologie a vizualului: o propedeutică pentru filmul-ca-filosofie*

### **The New Anthropology of the Visual: Propedeutics for the Film-Philosophy**

**Abstract:** The appearance of cinema has unleashed confusion among aestheticians, philosophers and sociologists, in their attempt to correctly categorise the new artistic expression. If intellectuals had initially perceived cinema as „an art of alienation” (Th. Adorno), a „distorsion of sight” (Kafka) or as „an expression which is unable to create concepts” (Kracauer), generally doomed to fade away quickly – at least once the color motion picture film came out – soon, these opinions changed. „The seventh art”, as Méliès had first named it, has gone beyond expectations and has become one of the best way to express reality by means of art. We are part of a cinema-like world. In this world, reflection has ceased to be a privilege of philosophy; it is undoubtedly a dynamo-genesis, a permanent movement towards accomplishment, a fixation point which is continuously changing. „Thinking is thought through concepts, or functions, or sensations” (Deleuze, Guattari, *Ce este filosofia*, Editura Hecate, 2020, p. 234).

„The world as cinema” or „cinematic-thinking” are two examples of new concepts introduced by cinema to establish its autonomy not only among arts, but also to avoid being identified with philosophy. According to Gilles Deleuze, who is one of the most important theorists in this field, the concepts in cinema are not the same as in philosophy, even if the latter one can approach them in a discourse (Bergson’s philosophy that is phenomenology, or Peirce’s pragmatics have proven to be the best ways to translate cinema language into philosophical language). Cinema has therefore its own language, which is non-discursive and more than that non-cartesian, relying on the role of symbol and image in perception. This new and exclusively visual method to understand reality by means of images has been named a new anthropology of the visual. Which are the characteristics of this new form of expression? Which is the new connection of the film with the reality? Is it possible to establish a theory of cinema outside philosophy? How can a film be effectively defined?

Not only do the answers to these questions lead to deciphering the features of this new anthropology, but they also help us understand the deep changes that cinema has brought into our lives, as well as in our conscience.

**Key-words:** symbol, global screen, cinematography, reflection, film, anthropology, image, philosophy.

---

<sup>1</sup> Lecturer, PhD, „Dunărea de Jos” University of Galați, Romania, silion.bogdan@yahoo.com

*Motto: „Cinematograful este o nouă practică a imaginilor și semnelor, a cărei teorie ca practică conceptuală trebuie s-o facă filosofia”. (Gilles Deleuze, Cinema II – Imaginea-timp, p. 364)*

De mai bine de un secol, cinematografia urzește firul realității și ocupă un loc din ce în ce mai privilegiat în ordinea momentelor existenței. A privi filme a devenit parte din experiența noastră, însoțindu-ne uneori în clipele refractare la un Chopin sau un Nietzsche, alteori îmbogățindu-ne cu motive și sensuri pe care niciuna dintre celelalte arte nu ni le poate oferi. Am putea construi o adevărată fenomenologie a filmului doar pornind de la impresiile pe care ni le lasă în conștiință „imaginile-mișcătoare”. Vom vedea că „experiența cinematografiei” este chiar una dintre modalitățile autentice de a ne raporta la filme, făcând abstracție de teoriile despre ce înseamnă această A șaptea artă, așa cum a fost denumită cinematografia încă de la Chaplin și Méliès.

Totuși, nu un studiu impresionist despre film se dorește a fi textul de față. Considerăm că la întrebarea „de ce privim filme?” nu putem răspunde fără a face un anumit „ocol hermeneutic”, aducând în prim-plan imaginea în mișcare, cu tot mecanismul pe care îl declanșează. „A vedea filme” nu înseamnă a ne lăsa în voia unui automat psihologic, ci presupune a procesa o realitate ce se va lega, într-un fel sau altul, de conștiința și de memoria noastră. De fapt, a privi filme ne implică existențial și, așa cum vom vedea, și ontologic. Întrebarea aparent simplă de mai sus ne duce în chiar miezul interogației ce stă la baza studiului de față și impune încercarea de a răspunde la o altă întrebare: „ce este filmul?”, cu accentul pe sensul - ca semn al existenței individuale, deci ca experiență subiectivă - cinematografiei. Filmul este arhiva experiențelor noastre „înghețate” în imaginea-clipă. Privind filme, derulăm pe ecranul conștiinței memoria, istoria noastră personală - în măsura în care sensul este o desfășurare „logică” a inconștientului - dar este și timpul trecerii noastre prin istorie - atât timp cât imaginile succedate pe ecranul alb al conștiinței sunt reproduceri ale evenimentelor *întâmpilate*. Filmul totalizează astfel experiențele noastre vizuale și personale, este istorie-în-mișcare, dar și metatextul colectiv al umanității. El deschide lumea, prin trimiterea la imagini arhetipale, dar o și închide în semnificații regizorale, în „istorii” personale.

## 1. LUMEA-CINEMA

Cel mai potrivit „concept” prin care se poate descrie „obiectul” cinematografiei este *lumea*. Se poate spune astfel că filmul este însăși lumea, înțeleasă în triplă ipostază. Într-un prin sens, ceea ce se desfășoară în fața

ochilor noștri este solipsismul identității de sine. Prin film și în film, intrăm în conștiința noastră, pentru că mecanismul de producere a imaginilor este similar cu ceea ce se întâmplă la nivelul conștiinței. Pe pânza mereu albă, nemișcată, conștiința se reproduce pe sine, la nesfârșit.

Într-o a doua accepțiune, cinematografia aduce cu sine regizorul, cu ideile și cu trăirile lui. Orice film este, în primă instanță, o creație artistică, adică o „sculptură” (după expresia lui Tarkovsky) a timpului, a imaginii și a ideii, deopotrivă. De asemenea, filmul trimite întotdeauna către propria sa lume, impersonală, desubiectivizată. În rețeaua de imagini, orice imagine-mișcătoare este despre o altă imagine, care, la rândul ei se află în extensia-plasă a unei alte imagini. Ne amintim astfel de ceea ce spunea regretatul Alex Leo-Șerban că filmul este tot timpul autoreferențial, pentru că este „despre film despre film despre film”. Repetarea indică prezența unei lumi înainte de toate. Filmul își reproduce lumea, se repliază tot timpul asupra sa și, prin aceasta, își manifestă autonomia față de oricare altă expresie artistică.

Ne aflăm deci în plină lume-cinema. În această lume, gândirea nu mai este un apanaj al filosofiei; este o *dinamo-geneză*, o mișcare permanentă ce se desfășoară în orizontul devenirii, un punct de fixare ce se schimbă în permanență. „A gândi înseamnă a gândi prin concepte, prin funcții sau prin senzații”.<sup>2</sup> Limbajul filosofic nu deține monopolul asupra gândirii, atât timp cât cinema-ul inventează gândirea-cinema (prin filmele lui Godard), ori picturile lui Pollock, de exemplu, întemeiază noi valorizări ale „gândirii perceptive”.

Care este limbajul acestei noi forme de exprimare? Poate cinematografia să-și impună propriile concepte sau este nevoită în permanență „să se exprime” prin intermediul filosofiei? Filmul *poate fi* gândire? În ce mod e posibilă o gândire-cinema? Acestea sunt doar câteva dintre întrebările noii antropologii a vizualului, reprezentată de A Șaptea Artă, ce poate fi văzută ca sinteză a tuturor formelor de artă.

\*

Gilles Deleuze încheie studiul său despre cinema cu o definiție a filmului ce poate sta la baza unei noi antropologii culturale. Exprimată succint în citatul cu care am începutul studiul nostru, definiția cinematografiei și, implicit, a filmului, ca obiect al celei de-A șaptea arte, instaurează o nouă expresie pe care am putea-o numi post-rațională sau meta-conceptuală. Filmul este o nouă practică a imaginilor și a semnelor, deosebită de filosofie, ca practică a conceptelor. Dacă filosofia a instaurat o hegemonie a cunoașterii, îndeosebi a celei raționale (cu toate obiecțiile care

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze și Félix Guattari, *Ce este filosofia?*, București, Hecate, 2020, p. 234

se pot aduce acestei autarhii cognitive, filosofia rămâne totuși disciplina fundamentală a conceptualizării), filmul tinde să ocupe cu autoritate cel mai important loc în rândul științelor audio-vizuale, punând un fel de monopol asupra imaginii. În acest sens, nu se poate închipui o diferență mai radicală între cele două „practici”, a conceptelor, respectiv a imaginilor. De aici rezultă și dificultatea demersului nostru, de a construi, chiar implicit, o teorie filosofică despre cinema, utilizând astfel un limbaj filosofic pentru a exprima o expresie non-filosofică, mai degrabă imaginativă.<sup>3</sup>

Vorbim deci, pe de o parte, despre un limbaj al conceptelor, discurs logic, specific filosofiei, iar pe de altă parte despre o practică a simbolurilor non-discursivă, non-liniară și non-progresivă. Chiar și structura studiului de față despre imaginea cinematografică este totuși liniară, se supune unei logici a coerenței, a succesiunii temporale și spațiale, are deci un sens progresiv. Or, imaginile, adică exact obiectul studiului nostru, nu au o structură progresivă, ci, mai degrabă, una omoloagă, recursivă. Cum se pot împăca cele două tendințe? Tot în definiția cinematografului dată de Deleuze găsim ieșirea din dificultate. Filmul este un discurs, dar cu totul altul decât filosofia. Aceasta din urmă îi poate împrumuta cinema-ului conceptele, chiar și metodele, fără ca prin aceasta să se surprindă totuși esența filmului, care nu este discurs. Cu alte cuvinte, există un *ceva* asemănător discursului despre film, al filmului însuși, și un discurs teoretic, despre posibilitățile filmului, practicat de filosofie. Niciunul dintre cele două limbaje nu captează însă „realitatea” filmului, care este imagine.

La întâlnirea dintre film (ca limbaj non-discurs) și filosofie (ca teorie a filmului), ambele practici de cunoaștere se transformă. Vizionând filme și supunându-le unei interpretări filosofice, conceptualizând deci imaginile, transformăm filmul într-o nouă expresie filosofică, după cum, filosofând pe marginea unui film, eliberăm filosofia de sub imperiul textului, în sensul în care îl anticipa deja Deleuze: „o carte de filosofie trebuie să fie, într-o măsură, o specie cu totul particulară de roman polițist, iar într-o altă măsură un fel de literatură științifico-fantastică (...). Se apropie timpul în

---

<sup>3</sup> Cu aceeași dificultate s-au confruntat și teoreticienii „imagnarului”, Gaston Bachelard sau Gilbert Durand, atunci când au fost nevoiți să conceptualizeze imaginile simbolice, ce nu se pretează unui discurs filosofic: „Metodologic suntem constrânși să reintroducem ceea ce ontologic avusesem grijă să eliminăm: anume un sens progresiv al descrierii, un sens care e silit să-și aleagă un punct de plecare fie în schema psihologică, fie în obiectul cultural. Dar să se țină bine seama de următorul fapt: dacă metodologic suntem siliți să începem cu un început, asta nu implică absolut deloc ca, de fapt, acest început metodologic și logic să fie ontologic primul. Ne vom menține așadar la această voință neclintită de „psihanaliză obiectivă” care ne va interzice să confundăm firul expunerii sau al descrierii noastre cu firul ontogenezei și al filogenezei simbolurilor.”, în Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers Enciclopedic, 1999, pp. 45-46.

care nu va mai fi cu putință să scrii o carte de filozofie în felul în care o facem de atâta vreme (...) Căutarea unor noi mijloace de expresie filosofică a fost inaugurată de Nietzsche și ea trebuie căutată astăzi în raport cu reînnoirea altor arte, precum teatrul sau cinematografia”.<sup>4</sup>

Așa cum vedem deci la Zarathustra, modul în care se exprimă pare a fi chiar un scenariu de film. Profetul Supraomului cântă, recită poeme, dansează, deconceptualizează și dezesențializează realitatea și, prin aceasta, inaugurează o nouă modalitate de a face filosofie. Sau poate că inventează, prin acestea, un nou limbaj, o nouă știință, o nouă metodă sau o expresie inedită și nenumită a vieții. Considerăm că filmul corespunde cel mai bine acestei noi forme de expresie. Zarathustra este un personaj, dar nu conceptual cum îl consideră Deleuze, ci, am putea spune, un actor dintr-un film. Filosofia se înnoiește prin ineditul limbaj al imaginilor inaugurat de cinematografie.

Prin intermediul imaginii, filosofia se construiește din film. Zarathustra îi ia locul lui Socrate, constituind un nou model de înțelepciune, unul în care dansul imaginilor, succesiunea lor pe retină creează lumea, realitatea. Situându-ne oarecum în afara semnificației intrinseci a imaginii, imaginile sunt percepții, dar nu percepții goale, nu rame simple, încadrături, ci percepții-afecte. Acesta este și limbajul filmului, în dimensiunea sa de reprezentare subiectivă. În filmul modern însă, semnificația obiectivă ia locul celei subiective, iar acest lucru se explică prin faptul că în timp regizorii au găsit modalitatea de a elibera imaginea de o schemă mentală, precum și de ipostaza ei fotografică, așa cum vom vedea.

## 2. PSIHLOGIE ȘI ONTOLOGIE

Ca nouă expresie a vieții, cinematografia a schimbat percepția noastră despre realitate, producând chiar și modificări la nivelul conștiinței. A privi imagini și a filtra realitatea prin intermediul imaginilor reprezintă modalități privilegiate de cunoaștere. Psihologii au demonstrat faptul că schemele perceptive se încadrează și se asimilează în schemele motorii primitive<sup>5</sup>, ceea ce înseamnă că cinematica stă la baza cunoașterii. Dacă lumea a devenit un „ecran global”, așa cum se exprimă Gilles Lipovetsky, acest lucru se explică prin faptul că și creierul nostru este un ecran pe care se proiectează imagini. Mai mult chiar, în noua ordine a lucrurilor, mintea face parte din lumea obiectelor, este înglobată în realitate, iar funcțiile perceptive sunt și ele funcții ale realității obiective. Filmul modern exprimă cel mai bine noile raporturi instituite între cunoaștere și realitate. În lumea

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, București, Babel, 1995, pp. 9-11.

<sup>5</sup> A se vedea Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 48.

nouă, gândirea devine un fel de „inducție a imaginii”, după expresia lui Baudouin.<sup>6</sup> Imaginea are prioritate față de idee (Jung, Bachelard, Eliade, Durand) și acesta pare a fi principiul unei noi antropologii a vizualului. Imaginea este atemporală, mereu aceeași (simbol), arhetipală, în timp ce ideea e mai sensibilă la trecerea timpului, la schimbări, pentru că e rațională și poate fi supusă mai ușor modificărilor elaborării raționale: „Ceea ce ar fi așadar dat „ante rem” în idee ar fi tiparul său afectivo-reprezentativ, motivul său arhetipal; tocmai asta explică și de ce raționalismele și demersurile pragmatice ale științelor nu scapă niciodată pe deplin de haloul imaginar, și de ce orice raționalism, orice sistem de raționamente poartă în sine propriile-i fantasmе”.<sup>7</sup>

Ce fel de imagini sunt intrinseci cinematografiei? Este filmul o „producție de imagini”? Sau, dimpotrivă, este semnul acestei producții? Bernard Stiegler consideră că cinematografia reușește ceea ce celelalte arte nu reușesc: să suprapună imaginilor mintale, ca produse ale conștiinței, imagini-obiect, în calitate de fotograme, ca imagini ale realității.<sup>8</sup> Dar realitatea e deja trecută prin filtrul camerei, deci e o realitate deja interpretată, o realitate cinematografică.

Ce este „realitatea” cinematografică? Este o interpoziție a conștiinței? O iluzie? O coincidență? Înainte de a încerca să dăm un răspuns la aceste întrebări, să facem un scurt ocol prin „experiența cinematografică”, un concept ce pare derutant, dar exprimă cea mai importantă „realitate” a cinematografiei: prezența-absență a obiectului.

### 3. EXPERIENȚA CINEMATOGRAFICĂ

Specificul cinematografiei este, în accepțiunea lui Bernard Stiegler<sup>9</sup>, de a face absența prezență. Jocul iluziei cinetice construiește realitatea din fals: „Când vine vorba de cinema, primul lucru pe care spectatorul trebuie să-l accepte e faptul că nimic din ceea ce este pe ecran nu se petrece în fața sa cu adevărat. Totul este o înregistrare a unor fapte construite în trecut în așa fel încât, puse unele lângă altele, să închege o anumită istorie. Astfel, o primă absență este aceea a timpului prezent inherent narațiunii: în film totul s-a petrecut deja, înregistrarea a avut loc. Totuși, mecanismul cinematografic este construit în așa fel încât, în timpul vizionării, prefabricarea poveștii de pe ecran să nu fie vizibilă, ceea ce ajută la

<sup>6</sup> În Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago, 2008.

<sup>7</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 58.

<sup>8</sup> A se vedea Lucian Maier, *Timp și conștiință în cinema*, București, Eikon, 2019, pp. 38-39.

<sup>9</sup> Bernard Stiegler, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Stanford CA, Stanford University Press, 2011.

producerea unui transfer de prezent: prezentul vizionării, prezentul receptării imaginilor de pe ecran, împrumută prezent și narațiunii.”<sup>10</sup>

Absența imaginii de pe ecranul gol, așteptarea spectatorului ca spațiul din ecran „să se umple”, apoi lumina ce țâșnește din videoproiector, semi-obscuritatea sălii de cinema – toate fac parte din experiența cinematografică a spectatorului. Vidul devine sens, prin succesiunea imaginilor desfășurate pe retină. Din momentul „umplerii vidului”, ești proiectat chiar în centrul iluziei. Zarathustra începe să dănuiască: în următoarele clipe începe jocul dintre aparență și realitate. Spectatorul se află cu spatele la cameră, privind către ecranul unde se succed imagini ce țin sensul. Privirea către sala de cinema trimite către prizonerii din mitul peșterii. Și acolo e vorba despre o proiecție, despre o înșelăciune, despre iluzia unei realități ce se dezvăluie privitorului în absență, doar ca umbre ale obiectelor. Sensul se construiește în jurul unei narațiuni false, la fel ca în film. Alții (regizorii de film, producătorii) ne orientează privirea. Mitul peșterii ne învață, aidoma filmului, că adevărul este ascuns, iar privirea orientată corect e cea care-l poate dezvălui.

Există totuși o diferență esențială între experiența peșterii și cea din interiorul sălii de cinema: peștera închide adevărul, îl ocultează; este necesar să ieși din locuința-închisoare pentru a-l experimenta. Sala de cinema oferă spectatorului o experiență totală: aceea a prezenței-absenței adevărului, a ascunderii și revelării lui, în același loc și în infinitezimalul timp al derulării scenariului. Privind către ecran, transparentizăm realitatea. Filmul este transparent, pentru că transmite o semnificație ascunsă privirii imediate și superficiale. Sensul este acolo, în film, dar, în mod paradoxal nu poate fi văzut în mod direct. Ceea ce vedem sunt niște imagini mișcătoare, iar sensul se află, oarecum, în tehnica de montaj. Regizorul, cu ajutorul directorului de imagine, ne orientează privirea, dar nu dinspre un *acolo* către un *acolo*, așa cum face Socrate, eliberatorul ce te scoate din peșteră, ci dinspre imaginile succesive prin care se „spune” narațiunea, către un interior, sediu al conștiinței și al gândirii. Efectul de realitate este, așa cum consideră și Bernard Stiegler, un transfer de sens dinspre film către conștiință. Mutația este totală și acesta e marele truc al cinematografiei: timpul filmului devine flux al conștiinței, iar adevărul, ca sens dezvăluit conștiinței, e adoptat de spectatorul de cinema.<sup>11</sup>

Viața este adusă din exterior, din film – filmul ca viață a regizorului - către interiorul conștiinței spectatorului – conștiința-ecran al vieții. Iluzia prinde realitate, ficțiunea își transferă sensul într-un adevăr subiectivizat; aceasta este, în fond, esența cinematografiei: fabricarea adevărului din iluzii, transformarea imaginii non-discursive și a perspectivei non-liniare în

---

<sup>10</sup> Lucian Maier, *op. cit.*, p. 8.

<sup>11</sup> Lucian Maier, *op. cit.*, p. 28.

conștiință discursivă, a timpului ca durată bergsoniană, în timp cartezian, măsurabil și fragmentar. Absența realității devine prezență a adevărului. În această dialectică a aparenței și realității care își transferă funcțiile logice se desfășoară experiența spectatorului de cinema.

Tocmai consonanța dintre noul concept de timp bergsonian, înțeles ca durată ce poate fi intuită, și mijloacele artistice ale cinematografului, în care montajul deține rolul principal, face din cinematograful „forma de artă caracteristică momentului actual”, așa cum consideră un teoretician clasic al cinematografului, Arnold Hauser.<sup>12</sup> Iar dacă ar fi să adoptăm ideea lui Stiegler pentru care „viața este deja cinema”, în măsura în care conștiința este cinematografică, ajungem să înțelegem că experiența vizionării de filme trimite recursiv către viața conștiinței. Cinema-ul este, în acest sens, o subiectivitate obiectivată, o tautologie existențială, o parabolă în care privirea se întoarce mereu către interior.

#### 4. DE LA ONTOLOGIA IMAGINII LA LIMBAJUL CINEMATOGRAFIEI

„Realitatea adevărată este nemișcată” – ne spune Filosoful ce contemplă realitatea fixă din spatele devenirii. Schimbarea, mișcarea se supune devenirii, în timp ce *Ideea* formează toposul perfecțiunii. Supunându-ne roții destinului care se învârtă în gol, existența noastră devine iluzorie. Într-o lume supusă destinului, imaginea-mișcătoare nu transportă neofitul, ci îl „prezintă” într-un etern repetabil cerc al absurdului. Pentru a scăpa de iluzie, gândirea trebuie să se „întoarcă”, odată cu privirea, către esențele imuabile, către realitatea din afara peșterii. Cinematografia este produsul iluziilor noastre, ce ne mențin în vidul semnificației din peșteră.

\*

În film, semnificația se poate naște din suprapunerea celor două lumi. Lumea mișcării și lumea imuabilă se întrepătrund, ca în filmele lui David Lynch sau în producțiile *fantasy*. Lumea aceasta este infuzată de sacru, cel puțin așa ne învață Andrei Tarkovsky sau Serghei Paradjanov. Dacă însă la autorul „Călăuzei” regizorul este Demiurgul ce creează imaginea, la cineastul armean, imaginea este descompusă până se ajunge la esența ei. Pe de o parte, transparența lumii permite spectatorului atent să sesizeze sensul în imagine, dintr-o altă perspectivă descompunerea mișcării surprinde adevărata realitate. Prin Tarkovsky ne întoarcem la plotinismul

<sup>12</sup> Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1955.



contemplativ, în timp ce în „Sayat nova” și mai ales în „Culoarea rodiei”, recunoaștem spiritul filosofiei eleate. În estetica nemișcării ne întoarcem la mit, povestea exemplară în imagini care restituie sensul narațiunii. Imaginile-mișcătoare își trag esența în nemișcare, așa cum realitatea devine o funcție a ficțiunii: în nicio artă nu există un dinamism al contrariilor mai accentuat.

Coincidența contrariilor - absența-ca-prezență, vidul-ca-plin, realitatea extrasă din iluzie, discursul din simbol - este „logica” cinematografei. Omologiile funcționale<sup>13</sup> specifice simbolurilor sunt operațiile puse în valoare de cinema. Așa cum afirma și Gilbert Durand, nu trebuie să căutăm sensul imaginilor în afara semnificației originare. Semnul imaginii în cadrul imaginarului este dat de simbol. Arheologia simbolului și fenomenologia imaginii, așa cum au fost ele realizate de Gilbert Durand sau de Gaston Bachelard, dețin suficiente date pentru a realiza o filosofie a cinematografei. Ne situăm astfel în opoziție cu acele teorii despre cinema ce au încercat să încadreze filmele într-un realism ontologic sui generis. Ne depărtăm deci de poziția lui Kracauer, pentru care „natura surprinsă în flagrant” ar fi adevărata esență a artei cinematografice. Nici nu putem fi de acord cu Zavattini, al cărui „cinematograf al realității” identifică povestea cu obiectul, referentul cu semnificantul. Orice teorie importantă despre cinematografie trebuie să înceapă, credem noi, cu o interpretare a simbolului, cu o teorie a imaginii. De aici, ne simțim mai apropiați de un Durand, de exemplu, decât de un Eisenstein sau Grierson, regizori-teoreticieni ce încearcă să legitimizeze artistic cinematografia prin intermediul „principiului realității”. În accepțiunea noastră, *nimic din ceea ce pare aparență nu este doar aparență și nimic din ceea ce este real nu este doar real* - este principiul dinamismului contrariilor exprimat în cinematografie. Semnificația se replichează la infinit, în straturi și niveluri diferite. Primul nivel este cel al fotogramei, ce trimite către nemișcarea eleaților, către „înghețarea” mișcării. Într-o astfel de ipostază a mișcării... nemișcate, nu

---

<sup>13</sup> Pentru Gilbert Durand, omologia este chiar logica intrinsecă a simbolului, un procedeu logic ce explică ideea de convergență a simbolurilor. Iată cum o descrie filosoful, comparând-o cu analogia: „Analogia procedează prin recunoașterea de similitudini între raporturi diferite în ce privește termenii, în timp ce convergența regăsește constelații de imagini, asemănătoare punct cu punct în domenii diferite de gândire. Convergența e mai degrabă o omologie decât o analogie. Analogia e de tipul: A este față de B ceea ce C este față de D, în timp ce convergența ar fi mai ales de tipul: A este față de B ceea ce A' este față de B'. Și aici vom regăsi acel caracter de semanticitate care se află la baza oricărui simbol și datorită căruia convergența se bazează mai degrabă pe materialitatea unor elemente asemănătoare decât pe o simplă sintaxă. Omologia este echivalență morfologică, sau mai bine zis structurală, mai curând decât echivalență funcțională. Dacă am vrea să ne exprimăm metaforic pentru a face înțeleasă această diferență, am spune că analogia se poate compara cu arta muzicală a fugii, în timp ce convergența trebuie comparată cu cea a variațiunii tematice”, în *op. cit.*, p. 39

există doar o singură semnificație. Chiar și într-o imagine statică se impune principiul lui Kracauer, conform căruia „filmul ne face să vedem ceea ce nu vedeam înainte”. Unii regizori – Paradjanov, Tarkovski, Zvianghințev, Nuri Bilge Ceylan, pentru a-i aminti doar pe câțiva – aplică acest principiu gesturilor, imaginilor, ce par a îmbrăca un fel de „semnificație secundară”, oarecum contrapunctică în raport cu semnificația generală a filmului. Gestul, imaginea trimit imediat către simbol, de unde rezultă plurivalența semnificațiilor.

Următorul nivel este cel al iluziei perceptive pe care o realizează filmul, prin intermediul montajului. Tehnic vorbind, un film este o mecanică a imaginilor, ce corespunde, așa cum excelent observă Deleuze, unei mecanici a gândirii. Omul-ca automat spiritual, după modelul lui Descartes, este cel căruia i se derulează pe ecranul conștiinței imagini succesive și care, în mod conștient, acceptă convenția că ceea ce vede este un film. Adoptarea narațiunii ca adevăr poate avea o explicație psihologică: imaginile motrice sunt legate de modurile vizuale și verbale ale reprezentării. Cu alte cuvinte, mici filme se desfășoară în mintea noastră atunci când percepem sau când avem reprezentări. Totul se reduce la o schemă senzorio-motorie, ce constituie baza imaginarului: „Schema este o generalizare dinamică și afectivă a imaginii, ea constituie factivitatea și non-substantivitatea generală a imaginarului. Schema se înrudește cu ceea ce Piaget, după Silberer, numește „simbol funcțional” și cu ceea ce Bachelard numește „simbol motor”. Ea face joncțiunea, nu așa cum voia Kant, între imagine și concept, ci între gesturile inconștiente ale senzomotricității, între dominantele reflexe și reprezentări. Aceste scheme alcătuiesc scheletul dinamic, canavaua funcțională a imaginației”.<sup>14</sup> Gândirea însăși nu se poate realiza fără cinetica imaginilor reprezentării și a percepțiilor. Pentru Durand, arhetipul este punctul de joncțiune dintre imaginar și procesele raționale. Arhetipurile sunt substantificările schemelor. În jurul arhetipurilor se desfășoară o constelație de simboluri. Similar, în jurul unei semnificații situate la nivelul intenției regizorului, se unesc percepțiile, cu ajutorul schemei senzorio-motorie. Filmul este non-cartezian, e o expresie artistică nouă, în care reflecția este un epifenomen al simbolului. Vom mai reveni asupra acestui aspect.

În sfârșit, ultimul nivel este cel al „semnificației narative” (o numim așa din considerentul că narațiunea e cea care, în final, impune un discurs despre *ceva*). La acest nivel, filmul nu numai că se adaptează realității, dar se transformă el însuși în realitate. Truman Burbank, personajul lui Peter Weir din filmul „Truman Show” (1998) iese din ficțiune și intră efectiv în realitate. Ne așteptăm chiar să îl vedem printre noi. Izomorfismul complet

<sup>14</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 57

dintre film și realitate depășește cadrele rigide ale unui convenționalism naturalist. Filmul este realitate, în aceeași măsură în care realitatea este un film. Conștiința noastră are un aspect filmic, așa cum crede Stiegel. Viața filmului și viața conștiinței sunt omologabile în cadrul simbolismului. Desfășurarea imaginilor pe ecran este analogă producerii imaginilor pe „ecranul” conștiinței. Impresia este că filmul trece dincolo de limitele înguste ale ecranului și evadează în realitate. Traducând acest fapt prin intermediul unei logici omologice, realitatea țâșnește din conștiință și devine realitate filmică. Filmul și realitatea se contopesc, într-o nouă sinteză spațială și temporală.

## 5. ÎN CĂUTAREA „CINEMATOGRAFULUI CINEMATOGRAFIC”. DE LA FILMUL-IMAGINE LA FILMUL-CONCEPT

Orice teorie despre cinematografie trebuie să ajungă, la un anumit moment, la întrebarea: există un limbaj propriu al cinematografiei? Poate filmul să constituie o nouă expresie a vieții, sau, mai complex, un nou mod de a „gândi”? Am văzut că, dacă ar fi să instituim o esență a cinematografiei, aceasta ar trebui să pornească de la imagine și simbol și să se prelungească într-un discurs despre conștiința filmică. Unitatea dintre cele două discursuri este dată de corespondența dintre cinema și percepția materială. Pornind pe urmele filosofiei lui Bergson, ajungem la ideea unui cinematograf înțeles ca reprezentare materială a devenirii temporale. Gilles Deleuze în excelentul său studiu despre cinema<sup>15</sup> a încercat să sesizeze caracterul cinematografiei în raport cu schemele perceptivă. Miza unui astfel de demers, crede filosoful francez, este de a reprezenta lumea prin intermediul filmului. Dacă filmul reușește să „scape” de o teorie filosofică care să-l cuprindă, atunci putem vorbi despre un limbaj al cinematografiei și despre o nouă expresie artistică, în sensul lui Nietzsche.

Înainte de a discerne o esență a filmului, trebuie să pornim de la acea caracteristică a cinematografiei de a fi *reprezentare materială a devenirii temporale*. În această scurtă definiție găsim tot ceea ce avem nevoie pentru a construi un discurs al realității pornind de la producția de imagini cu sens ale filmului. Astfel, se postulează existența unui imanentism al actului cinematografic, în sensul unui traseu cognitiv ce urmează schema imagine-percepția mișcării-reproducere a mișcării-realitate obiectuală. Dacă, în cinematograful clasic, imaginea mișcării se supunea unei scheme senzorio-

---

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *Cinema I. Imaginea-mișcare*, Paris, Minit, 1983 și *Cinema II. Imaginea-timp*, Paris, Minit, 1985. Citatele sunt din ediția în limba română, apărută la Editura Tact, Cluj-Napoca, traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, 2012 (vol. I) și 2013 (vol. II).

motorie clasice<sup>16</sup>, în filmul modern, păstrându-se funcția imanentistă, imaginea își modifică raportul cu temporalitatea și cu realitatea obiectuală. În timp ce limbajul cinematografului clasic se desfășoară în limitele unei liniarități logice, cel al cinematografului modern (anticipat de filme ca „Citizen Kane”, „Anul trecut la Marienbad” sau de filmele din Noul Val Francez) dobândește o autonomie față de schema senzorio-motorie clasică. Noul limbaj răstoarnă perspectiva timpului liniar și a spațiului succesiv, prin diferite tehnici, cum ar fi „tăietura irațională” de montaj, discrepanța dintre imagine și sunet – prin care imaginea devine autonomă, „subiectivă”, creatoare – cu un nou tip de montaj, în care imaginile-sacadate înlocuiesc (sau coexistă) pe cele ale „planului-secvență” sau pe cele ale noii „narațiuni” formate, uneori exclusiv, din elemente sonore, ca în filmele lui Jean-Luc Godard. Autonomie de imagine, de sunet, de montaj – cinematograful modern devine plurivers de semnificații, iar analiza unui film se supune unei hermeneutici infinite. Fiecare fotogramă dobândește o autonomie interpretativă, eliberată de schema devenirii în care era cuprinsă. Sistemul creat de imagine-montaj instituie, în filmul modern, la rândul său, un complex de semnificații. În mod paradoxal, noul film, deși se îndepărtează de schema perceptivă ce are la bază simbolul, recuperează simbolismul din perspectiva plurivalenței imaginii.

Limbajului filmului modern îi corespunde, în viziunea lui Deleuze, simbolul cristalului, ca structură complexă ce reprezintă, în special, noile raporturi temporale pe care le stabilește cinematografia modernă. Timpul nu mai înseamnă succesiune de momente, ci fie o coexistență a straturilor de trecut, fie o simultaneitate a vârfurilor de prezent: „Ceea ce vedem în cristal nu mai este curgerea empirică a timpului ca succesiune de prezenturi, nici reprezentarea sa indirectă ca interval sau ca întreg, ci este prezentarea sa directă, dedublarea sa constitutivă în prezent care trece și trecut care se păstrează, stricta contemporaneitate a prezentului cu trecutul care va fi el, a trecutului cu prezentul care a fost”.<sup>17</sup>

Filmul postbelic – Resnais, Welles, Godard, Truffaut, Tarkovski- nu mai emite semne în coordonatele carteziane. Timpul își pierde din substanță, se „fluidizează”, transformându-se în devenire (prezentul-ca limită a trecutului, iar trecutul-ca prezent continuu). Se instaurează autoritatea falsului, a iluziei, a cristalului temporal. Imaginile mișcătoare ce formează sensul prin succesiune temporală sunt înlocuite de imaginile

<sup>16</sup> În schema senzoriomotorie, mișcările se supun unei cauzalități liniare și sunt ele însele reprezentări ale unei temporalități clasice, de tipul succesiunii prezent-trecut-viitor. Personajele acționează conform unei situații prezente. Imaginea-mișcare se descompune în două momente, instituite prin montaj: imaginea-percepție, construită în prezent, și imaginea-acțiune, care este un continuum temporal, ce se mișcă pe o axă carteziană. Mecanismul este prezentat pe larg în volumul I al lucrării lui Deleuze, *Cinema*, ediția citată.

<sup>17</sup> G. Deleuze, *Cinema II*, p. 107.

asincronice, neînlanțuite semantic, fragmentare (a se vedea și filmele lui Tarantino sau Lynch). Realitatea nu se mai leagă de o narațiune „adevărată”, ca în filmele clasice. În filmul modern, totul ține de cadraj, de subiectivitatea regizorului. Impresia este că aparența corijează întotdeauna realitatea.

O altă deosebire între filmul clasic și cel modern, postbelic, este determinată de consecința aplicărilor schemei senzoriomotorii, în filmul clasic, respectiv, a trăirii directe a timpului. Este vorba, de fapt, de noi paradigme ontice și gnoseologice. În imaginea-mișcare, omul este doar o mașină mecanică ce reproduce, în mod pasiv, realitatea percepută. Realitatea, la rândul ei, este supusă schemei perceptive și așa rezultă, crede Deleuze, acel „Hitler din noi”, pe care îl teoretiza S. Kracauer.<sup>18</sup> Amprenta perceptivă a realității, automatismul psihologic, devine, prin intermediul cinematografului ideologic, un automat spiritual. Imaginea cinetică se supune unui întreg mecanic, asemenea maselor ideologizate care ajung să se supună totalitarismelor politice.

În acest sens, trecerea de la imaginea-mișcare automată la imaginea-timp aduce nu numai o distrugere a schemei perceptive, ci și o nouă legătură dintre om și lume. Percepția se încadrează și ea în limitele acestei lumi, se relativizează, devenind gândire în forma cea mai pură. Eseurile vizuale în genul lui Ozu sau Dreyer se transformă în adevărate teoreme în filmele lui Godard și Welles. De acum înainte putem vorbi despre gândirea-cinema, o imagine-gândire, ca obiect al unei noi reflecții, în care obiectele, corpul uman, atitudinile, gesturile, timpul însuși devin surse de inspirație pentru regizori.

Dispariția asocierii contigue a imaginilor, baza acțiunii în cinematograful clasic, îl eliberează pe regizor de constrângerile tehnice și mentale. Vedem astfel că Antonioni, Garrel, Paradjanov sau Bergman găesc noi cadre, noi tehnici de reprezentare a imaginii, în care interstițiul, imaginea subexpusă sau supraexpusă, chiar dispariția temporală a imaginii și prezența spațiului-gol sau a timpului „mort” devin noosemnele cinematografului. Topografia gândirii se diversifică, dobândește accente autoreflexive. Gândirea-cinema nu mai este o simplă mecanică, transformând realitatea într-un spațiu deschis oricărei priviri. Abia în această nouă ordine a realității instaurată de gândirea-cinema, limbajul filmului devine autonom și se constituie ca o nouă modalitate de expresie a vieții. Dansul lui Zarathustra se întrezărește în pliurile filmului. O nouă antropologie a vizualului s-a născut.

---

<sup>18</sup> A se vedea celebra lucrare a lui Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1947 .

## 6. FILMUL-CA-FILM - SCHIȚĂ PENTRU O NOUĂ ANTROPOLOGIE A VIZUALULUI

Se poate spune deci, urmându-l pe Deleuze, că evoluția cinematografului este „călătoria” imaginii, plină de aventuri, de la simbol la concept. Mișcarea succesivă și rapidă a imaginilor se prelungește într-o schemă perceptivă complexă. Reproducerea a vieții conștiinței, filmul este autoreferențial, în măsura în care conștiința se semnifică pe sine. Imaginea este anterioară conceptului și aceasta este „justificarea” principială a producției cinematografice. Filmul este, în primul rând, imagine, iar prin intermediul conștiinței-ecran imaginile ajung să pună stăpânire pe privire. Coincidența dintre cinematica imaginii, percepție și conștiință ne face să privim lumea în mod „cinematografic”. Realitatea devine un „ecran global”. Trăim în epoca hiperimaginii, a hipersimțurilor, ce determină o nouă antropologie, vizuală și culturală. Cinematografia este expresia acestei noi antropologii.

Dacă, pentru un Kafka, această calitate a imaginii de a se mișca în permanență „inundă conștiința”, o „slăbește”<sup>19</sup>, făcând imposibilă privirea prin însuși acest acces de vizual, pentru Walter Benjamin această capacitate a cinematografului de a trimite semne conștiinței introduce o nouă paradigmă cognitivă: „După Walter Benjamin, caracteristica primordială a cinematografului stă în puterea sa de a capta realul (timpul inclusiv) și de a face accesibile conștiinței cele mai mici detalii ale unei clipe sau ale unui eveniment, pe care le introduce în normalitatea privirii, care tocmai s-a scris și s-a acumulat”.<sup>20</sup>

Filmul instaurează „puterea falsului”. Aceasta este și opinia lui Gilles Deleuze: „Narațiunea nu mai este o narațiune veridică ce se înlanțuie cu descrieri reale (senzoriomotoare). Fenomenele sunt simultane: descrierea devine propriul său obiect, iar narațiunea devine temporală și falsificatoare”.<sup>21</sup> Prin intermediul noilor imagini-timp, spectatorul este extras din ecuația carteziană a cogito-ului și introdus într-o altă dimensiune, al unei conștiințe modificate calitativ. Multiplicitatea, diversul,

---

<sup>19</sup> Kafka face referire la film într-o discuție cu discipolul său, Gustav Janouch: „E vorba de o jucărie măreață, dar eu n-o suport, poate pentru că sunt prea vizual. Eu trăiesc cu ochii, iar cinematograful te împiedică să privești. Viteza mișcării și rapida schimbare a imaginilor ne constrâng tot timpul să trecem mai departe. Privirea nu pune stăpânire pe imagini, ci acestea din urmă pun stăpânire pe privire și inundă conștiința. Cinematograful îmbracă în uniformă ochiul, care până acum era dezbrăcat”, citat din Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă*, București, Meridiane, 1965, p. 10.

<sup>20</sup> Lucian Maier, în *op. cit.*, p. 29, sintetizează concluziile la care ajunge Benjamin în textul „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, apărut în volumul *Iluminări*, Cluj-Napoca, Idea Design&Print, 2002.

<sup>21</sup> G. Deleuze, *Cinema II. Imaginea-timp*, p. 172.

ieșirea din timp sunt semnele noii conștiințe, ne-carteziene. Însăși direcția de acțiune se modifică, de la alternanța imagine-concept, concept-imagine, la identitatea concept-imagine; „conceptul este în sine în imagine, imaginea este pentru sine în concept”.<sup>22</sup>

Cinematograful modern formează o nouă „arhitectură a vederii”, deplasând centrul, de la schema senzoriomotorie, la unul optic. Realismul cinematografic înseamnă această nouă lume semnificată de cinematograful modern. Suntem astfel departe de vechiul realism, al filmului – copie fidelă a realității, teoretizat de un Kracauer sau Zavattini. Filmele „fotografice” ce exprimă viața și natura în capsula imaginii, caracteristice realismului naturalist al lui Kracauer, sunt înlocuite, în noul realism, de ficțiune. Paradoxal, ficțiunea devine mult mai „reală” decât copia însăși a realității. Acest lucru se explică prin însușirea oricărui film de a exprima arhetipuri, imaginea-arhetip constituind baza „tehnică” a practicii cinematografice. Ficțiunea vorbește despre paradigme, despre mituri, despre simboluri, care sunt „mai veridice” decât realismul naturii, un construct perceptiv în cele din urmă.

În noul film modern, privirea se lasă ea însăși privită. Perspectivele se modifică, noi toposuri cognitive, noi trasee cinematice iau ființă. Prin trecerea la imaginea-timp, viitorul și trecutul devin parte din prezent. Timpul însuși devine vizibil în interiorul imaginii. Se instituie un nou tip de realism: de data aceasta realitatea se transformă într-o copie a filmului: actorii sunt personaje-arhetipuri, gesturile actorilor se prelungesc în gesturile noastre, tematicile și problemele exprimate se transferă în lumea noastră. Observăm astfel că, în noua antropologie vizuală instaurată de filmul modern, asistăm la o inversare a cauzalității: experiența cinematografică apare ca anterioară experienței individuale, iar realitatea lumii noastre devine un epifenomen al „realității ficționale” a filmului. Aparența se suprapune peste realitate: actorii reali „joacă” alături de personaje ficționale animate, construcțiile narrative cinematografice creează narațiuni cât se poate de reale (a se vedea filmul „Squid Game”) filmul însuși se continuă în lumea noastră.<sup>23</sup> Semnificația devine transparentă: niciodată doar *aici*, niciodată doar *acolo*, în același timp în privire și în afara ei, vizibilă și invizibilă, prezentă și absentă.

Din semnificația privirii extragem un fel de dialectică a vederii: „filmul ne face să vedem ceea ce vedeam înainte”, afirmă Kracauer, în timp ce Gabriel Marcel mărturisește despre experiența sa cinematografică: „Mie – mereu gata să obosesc din pricina a ceea ce văd - și în realitate nu reușesc să văd - această capacitate deosebită a cinematografului îmi apare

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>23</sup> Filmul *Don't Look Up* nu este oare o narațiune în care oricine dintre noi se regăsește, din orice „trib” am face parte?

literalmente mântuitoare, salvatoare”.<sup>24</sup> Privirea este, deopotrivă, către interior și către exterior; filmul face vizibile ambele realități: lumea conștiinței și lumea obiectivă. Cinematografia devine astfel o practică interesantă a conceptelor și a imaginilor, un nou mod de a ne raporta la lume. Uneori imagine „desfășurată” de un concept (filmele lui Ozu, Tarkovski, Kurosawa), alteori concept pus în imagini (filosofia lui Kierkegaard transpusă în scenariu de film, la Bergman sau filmul conceptual așa cum îl gândește, printre alții, Eisenstein sau Welles), cinematografia reprezintă o nouă formă de expresie artistică și un nou limbaj. Desprinsă de cartezianismul solipsit și de schema perceptivă, ea reușește să unească, într-o sinteză, deopotrivă conceptuală și afectivă, realitatea subiectivă cu cea obiectivă.

## 7. CONCLUZII: DE LA FENOMENOLOGIE LA MECANICA CUANTICĂ

Experiența vizionării unui film este o fenomenologie a privirii, cu reguli de conduită, cu posturi corecte și incorecte, cu reguli de percepție și ritualuri specifice. Așa cum consideră și unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai fenomenologiei filosofice, Maurice Merleau-Ponty, filmul este o aplicație concretă a fenomenologiei.<sup>25</sup> Nu întâmplător, crede gânditorul francez, această filosofie s-a dezvoltat în era imaginilor mișcătoare. Depășirea dihotomiei subiect-obiect, descrierea amestecării conștiinței cu lumea, coexistența ei cu alte conștiințe sunt subiecte fenomenologice regăsite în filme. Desigur, cinematografia nu se originează în fenomenologie, după cum nici fenomenologia nu a apărut ca un efect al apariției imaginilor în mișcare. Fenomenologia traduce filmul pe planul ideilor: „Dacă, prin urmare, filosofia și cinematograful sunt de acord, dacă gândirea și munca tehnică înaintază în aceeași direcție, aceasta înseamnă că filosoful și cinematograful au în comun un anumit fel de a fi, o anumită viziune a lumii, aceea a unei generații.”<sup>26</sup> Ceea ce au în comun cele două este „vizibilitatea”, modul de a judeca oamenii și obiectele într-un mod vizibil, accesibil în mod direct conștiinței, prin conduită sau comportament. Transformarea sentimentelor în comportamente și vizualizarea acestora de către o conștiință sunt cele mai importante experiențe ale fenomenologiei și filmului, deopotrivă. Prin reflectarea realității interioare, prin transparentizarea imaginii, prin hipertrofierea privirii, cinematografia concentrează întreaga lume în ochiul privitorului.

<sup>24</sup> În Guido Aristarco, *op. cit.*, p. 29.

<sup>25</sup> În Maurice Merleau-Ponty, conferința „Le cinéma et la nouvelle psychologie”, publicată în *Temps Modernes*, nr. 26, noiembrie 1947, pp. 930-943.

<sup>26</sup> Citatul este din Guido Aristarco, *op. cit.*, p. 31.



Pentru sociologul german Arnold Hauser, întreaga artă modernă se află astăzi sub semnul filmului.<sup>27</sup> Cu toate acestea, deși tributar în mare măsură artei (fotografiei, teatrului, picturii), filmul reușește totuși să depășească limitele unei creații artistice. El se impune ca o nouă antropologie, în același timp practică a imaginilor, dar și teorie non-conceptuală despre realitate, ca paradigmă gnoseologică și ontologică, totodată.

O nouă ordine a lucrurilor supuse privirii se instaurează. În noua antropologie vizuală are loc „spațializarea” timpului. Această însușire a timpului de a se „spațializa” prin intermediul percepției imaginilor în mișcare constituie și principala deosebire dintre film și celelalte arte. În film, spațiul se naște sub ochii noștri, devine dinamic, se extinde în permanență. Concentrată inițial în ecran, imaginea ajunge să depășească limitele acestuia, devenind imagine-conștiință, timp condensat sau chiar suspendat. Relația matematică dintre spațiu și timp este una invers proporțională: în timp ce spațiul se extinde, timpul se micșorează. Omologiile funcțional-simbolice își fac din nou simțită prezența și determină un fel de transfer de funcții între spațiu și timp: spațiul fizic, omogen, dobândește caracteristicile timpului istoric alcătuit din elemente eterogene, după cum timpul devine un spațiu fluid, deschis, potențial nelimitat, etern repetabil.

Arnold Hauser, în lucrarea sa *Istoria socială a artei* exprimă această caracteristică a cinematografului de a omologa spațiul cu timpul astfel: „În timpul filmic ne mișcăm așa cum ne mișcăm de obicei numai în spațiu, păstrându-ne adică posibilitatea de a schimba direcția: trecem de la o fază a timpului la alta, ca dintr-o odaie într-alta, separăm fazele în desfășurarea evenimentelor și le regrupăm mai mult sau mai puțin după criterii de ordin spațial; cu alte cuvinte, timpul își pierde neîntrerupta sa continuitate și direcția sa ireversibilă.”<sup>28</sup> Simultaneitatea experiențelor, prin omologarea mai multor toposuri și durate temporale reprezintă adevărata contribuție a filmului la schimbarea raportului dintre om și lume. Se poate spune că, în timp ce fenomenologia exprimă cel mai bine tehnica filmului, mecanica cuantică este limbajul adecvat celui cinematografic.

În aceeași măsură în care fizica cuantică devansează cadrele conceptuale și metodologice ale fizicii newtoniene, și cinematografia, cel puțin cea modernă, se detașează de orice formă de artă și de filosofie.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Arnold Hauser, *op. cit.*

<sup>28</sup> În Guido Aristarco, *op.cit.*, p. 54.

<sup>29</sup> Filosofia este cea care, totuși, reușește să îi traducă limbajul, să-l modeleze conceptual. Textul de față este un exemplu în acest sens, în extensia ideii lui Deleuze, exprimată în citatul introductiv.

Simultaneitatea experiențelor devine experiența privilegiată a cinematografiei.<sup>30</sup>

O primă expresie a acestei simultaneități este impresia pe care ne-o creează un film bun că *timpul derulat în fața noastră este omologabil timpului nostru*. Trăim o experiență totală vizionând filme, prin suprapunerea prezentului nostru cu prezentul-pentru-noi (filmul este un prezent construit, adică un trecut ce trece în prezent). Doar principiul realității ne mai face uneori să ne spunem: „ceea ce vedem este doar un film”. Scurgându-se în realitatea noastră, filmul ne transpune în adevărul său. De aceea, putem considera că experiența vizionării de filme este o experiență de adevăr, pe jumătate ficțional, pe jumătate real. Privind filme înțelegem mai bine experiența „ieșirii din ascundere” a adevărului. Ocultarea și dezvăluirea, jocul dintre iluzie și realitate ne trimit din nou către alegoria peșterii reinterpretată de Martin Heidegger.<sup>31</sup>

O altă suprapunere de planuri care duce la experimentarea simultaneității spațiale și temporale este asocierea dintre experiențele, uneori destinele, personajelor din filme cu experiențele/destinele noastre, ale spectatorilor. Filmul, mai mult decât romanul sau teatrul, este, aproape de fiecare dată, o *metaforă a vieții*. Or, orice film este despre fluxul vieții, trăit de personaje și de noi prin intermediul personajelor. Înainte de a fi un simplu rol jucat de un actor, interpretarea partiturii regizorale îl transformă deseori pe un actor într-un personaj. Ne apropiem de imaginea personajului-conceptual, teoretizată de Deleuze și Guattari în celebra lucrare „Ce este filosofia?”. Filmul nu formează atât caractere, cum face teatrul, ci mai mult personaje, simboluri, arhetipuri ce repun în scenă mituri clasice. Scenariile filmelor au rol inițiativ și de aici suprapunerea vieții personajelor peste cea a spectatorului de cinema.

Într-un alt sens, simultaneitatea spațială și temporală se manifestă prin *apropierea, până la identificare uneori, a filmului de realitatea spectatorului*. În cinematografia modernă, filmul nu mai reprezintă o copie fotografică a realității, ci invers, realitatea urmează tiparul filmic. Filmul nu numai că anticipează viitorul, dar poate accelera și timpul, transformând în esență realitatea din cel puțin două perspective. Într-un prim sens, tehnica cinematografică are puterea demiurgică de a construi o realitate nouă sau de a o modifica pe cea existentă, din datele lumii actuale.<sup>32</sup> La un alt nivel,

---

<sup>30</sup> Este vorba de simultaneitate a prezentului cu trecutul sau a experienței regizorului cu experiența noastră. Din fuziunea orizonturilor se naște înțelegerea, uneori în mod spontan, alteori mediată de interpretare, ce este o consecință directă a omologiei funcționale instaurate de simbolismul intrinsec imaginii cinematografice.

<sup>31</sup> Gândirea lui Heidegger poate fi pusă în relație de conjuncție cu filmele lui Terence Malick

<sup>32</sup> De multe ori, ne îmbrăcăm, ne comportăm, repetăm aceleași gesturi și folosim același limbaj ca personajele din film, adică adoptăm, implicit, „realitatea” filmului, o aducem către

un serial ca „Squid Game” ocupă interstițiile realității, își țese semnificația din însăși structura lumii și, în urma unui proces de „ficcionalizare” a realității, „rupe” spațiul virtual și „inundă” mundanitatea.

În tehnica cinematografică aparența joacă rolul realității. Semnificația se descentrează și se reconstruiește în permanență, fie dinspre film spre lume, fie invers. Realitatea se transformă în simulacru, dar în aceeași măsură simulacrul, aparența, se „esențializează”, se comportă ca și cum ar avea un sens.

În sfârșit, simultaneitatea experiențelor se explică și prin faptul că, în cele din urmă, realitatea este trăită ca un film. „La dolce vita” sau „Zorba Grecul” creează o estetică a vieții, un fel de naturalism ce deschide perspective spectaculare asupra privirii îndreptată spre lume. Viața e frumoasă, iar filmul ne ajută să privim către frumusețea lumii. Noua antropologie vizuală este o estetică, în aceeași măsură în care este o nouă ontologie și o gnoseologie, detașate, tehnic și psihologic, de filosofie, ce rămâne doar o practică a conceptelor.

Salturile prin straturi succesive de semnificații, ocuparea simultană a toposurilor diferite, transferul de timp dinspre film către lume conturează un nou limbaj și o nouă expresie culturală, audio-vizuală. Filmul reprezintă astfel o nouă modalitate de a te raporta la obiecte, la lume și la conștiință. Așa cum afirmă și Balázs Belá, noutatea istorică a cinematografului este abolirea distanței dintre spectator și ecran.<sup>33</sup> Imaginea localizează spațiul, ceea ce înseamnă că fiecare imagine aduce cu ea un topos. Totalitatea toposurilor este însăși lumea noastră.

Suprapunând planuri, funcționând omofonic și simbolic, cinematografia „deschide” spațiul, eliberează timpul, „prezentifică” imaginile, amestecă lumea și conștiința, ne aduce într-un spațiu-plasă, în care toate experiențele sunt posibile, toate planurile ne sunt accesibile. În cele din urmă, filmul totalizează, creându-ne impresia că totul este un film. Cinematografia devine o nouă dimensiune – uniune a tuturor experiențelor artistice și non-artistice – a existenței noastre, lume-film și gândire-cinema, deopotrivă.

## BIBLIOGRAFIE

Aristarco, Guido, *Cinematografia ca artă*, București, Meridiane, 1965.

Baudoin, Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago 2008.

Benjamin Walter, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, în *Iluminări*, Cluj-Napoca, Idea Design&Print, 2002.

Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, București, Babel, 1995.

---

noi. Această „fuziune” de lumi, una fictivă, alta reală, nu se regăsește în nicio altă expresie artistică, poate doar în fotografie, cu care de altfel filmul se înrudește.

<sup>33</sup> G. Aristarco, *op. cit.*, p. 117.

- Deleuze, Gilles, *Cinema I: Imaginea-mișcare*, Cluj-Napoca, Tact, 2012.
- Deleuze, Gilles, *Cinema II: Imaginea-timp*, Cluj-Napoca, Tact, 2013.
- Deleuze Gilles, Guattari, Félix, *Ce este filosofia?*, București, Hecate, 2020.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers Enciclopedic, 1999.
- Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, [www.silo.pub](http://www.silo.pub), vol. IV, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2005,  
<https://silo.pub/qdownload/social-history-of-art-boxed-set-the-social-history-of-art-from-prehistoric-times-to-the-middle-ages.html>
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton, Princeton University Press, 2019.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, [www.cominsitu.files.wordpress.com](http://www.cominsitu.files.wordpress.com), Princeton University Press, 1997.  
<https://cominsitu.files.wordpress.com/2020/09/siegfried-kracauer-theory-of-film-the-redemption-of-physical-reality-princeton-university-press-1997.pdf>
- Lipovetsky, Gilles și Serroy, Jean, *Ecranul global*, Iași, Polirom, 2008.
- Maier, Lucian, *Timp și conștiință în cinema*, București, Eikon, 2019.
- Merleau-Ponty, Maurice, „Le cinéma et la nouvelle psychologie”, în *Temps Modernes*, no. 26, noiembrie 1947, pp. 930-943.
- Stiegler, Bernard, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Stanford, Stanford University Press, 2011.
- Șerban, Alex. Leo, *De ce vedem filme. Et in Arcadia Cinema*, Iași, Polirom, 2006.