

D i o n i s B o d i u

CREȘTINUL

și

FILMELE

Mic îndreptar

CUPRINS

Prefață: Chiar știm să ne uităm la filme?	9
Convenții de notare a filmelor	12
Introducere	13
1. Limbaj cinematografic	19
2. Căi de înțelegere	59
3. Evitare — filmul ca ofensă	75
4. Precauții — filmul ca predică	83
5. Dialog — filmul ca fereastră spre o nouă înțelegere a lumii	99
6. Asumare — Ai prins ideea?	127
7. Povara mărturiei — filmul ca responsabilitate	155
8. Ferice de cei ce au văzut?	177
Liste cu sugestii și recomandări de filme	201

INTRODUCERE

Nu vrei să faci un salt în credință?
Ori vrei să ajungi un bătrân plin de regrete,
așteptându-ți singur moartea?

Saito în *Inception*

Dintre toate lucrurile create de mâna omului și menite a fi purtătoare de mesaj artistic filmele par a fi printre cele mai lesne de înțeles. Nu e mare filosofie, la urma urmelor, să urmărim depănarea unei povești și, acolo unde este cazul, să îi deslușim învățăturile. Înțelegem din filmele de acțiune că „băieții răi” (dar pot fi și fete rele, evident) o sfârșesc prost și că binele trebuie să iasă întotdeauna învingător. Reținem din filme bazate pe anchete judiciare și procese ideea că adevărul, într-un fel sau altul, va ieși la lumină. Îi admirăm pe eroii providențiali ai filmelor biografice și ne însușim lecțiile pe care aceștia ni le oferă cu privire la dezvoltarea caracterului, dar și în privința determinării de a merge până la capăt în lupta pentru împlinirea unui deziderat nobil, fie el personal sau comunitar. Ce poate fi atât de dificil, ne întrebăm, în înțelegerea unei povești și a învățăturilor pe care aceasta ni le transmite?

Nimic mai simplu, ar putea răspunde credinciosul evanghelic. La urma urmelor, el nutrește o simpatie specială pentru povestiri, în special pentru cele cu caracter didactic. Este antrenat în hermeneutica discursului narativ încă din școala duminicală. Are o predispoziție aproape înăscută înspre a descifra texte și a extrage mesajul unei istorioare. Astfel, există un context

favorabil unei bune conviețuiri a creștinului evanghelic cu filmele. Se explică, în acest fel, și deschiderea pe care nu puțini credincioși o au față de filme. Unii le privesc ca pe niște predici. De altfel, tot mai mulți pastori și învățători biblici le folosesc în predicare. Renumiți autori de cărți creștine, precum John Eldredge, Philip Yancey, Samuel Storms, Erwin Raphael McManus, Steve Chalke sau Max Lucado, își ilustrează unele idei din lucrările lor făcând apel la secvențe din filme cunoscute publicului larg. Unii autori propun chiar îmbinarea stilurilor clasice de predicare cu cel în care, pe lângă texte biblice, să includă și referințe consistente din filme.¹

Cu toate acestea, poate tocmai din pricina acestei ușurințe de a fi sensibil la mesajul unei povești, relația creștinului cu filmul riscă adesea să nu depășească un nivel superficial. Antrenat să descifreze texte, el deține o metodologie care nu mai este corespunzătoare, în ciuda aparențelor, atunci când trebuie să analizeze un discurs cinematografic și să extragă sensul din ceea ce vede pe ecran. Fiind crescut într-un spațiu al cărții tipărite, el este educat să *citească*, să *studieze* și să *memoreze* Scripturile. Este învățat cum să se apropie de diferite tipuri de text folosind metodologii corespunzătoare, cum să identifice elementele structurale ale unui pasaj biblic, pentru a ajunge la mesajul acestuia. Are la îndemână traduceri și interliniare, compendii, dicționare, concordanțe, enciclopedii – un întreg arsenal care ar trebui să fie mai mult decât suficient în lupta cu sensurile majorității pasajelor din Sfânta Scriptură. În esență, actul interpretării textuale se face „la rece”, iar prelucrarea exegetică a materialului studiat are loc în termenii fixați de către cel ce studiază. De la locul de desfășurare și timpul alocat studiului, până la selecția materialelor auxiliare, toate sunt la îndemâna cercetătorului, iar relația acestuia cu textul revelat este prin excelență liniară. Observare, interpretare, actualizare, aplicare.

¹ Un exemplu este Timothy B. Cargal, autorul cărții *Hearing a Film, Seeing a Sermon*.

În schimb, se poate spune că, înarmat cu aceste abilități, credinciosul nu prea este pregătit în niciun fel pentru a descifra mesajele lumii înconjurătoare, în marea lor majoritate audio-vizuale. Aceasta este o lacună observabilă și la nivelul societății în ansamblu. Deși cu toții trăim într-o cultură a imaginii, a afișajului la rezoluții tot mai înalte, cei mai mulți dintre noi nu știm cum să gestionăm ceea ce vedem. Nu suntem educați să privim și, din acest motiv, avem tendința de „a citi” imaginile, ca și când ne-am raporta la carte sau la Sfintele Scripturi. Sistemul nostru educațional este încă tributار „textului”. Încă de pe băncile școlii suntem învățați să citim și să analizăm diferite texte, fie ele poezii, basme, nuvele sau piese de teatru. Este nevoie de o anumită calificare, învață elevii, pentru a analiza și înțelege un pasaj literar. Acesta poate fi disecat, observat și interpretat în mod corect dacă se urmează cu sfințenie un protocol adecvat. Comunicarea prin intermediul textului este guvernată de legi pe care orice om ar trebui să înceapă să le cunoască și să le stăpânească încă din copilărie.

Însă, în privința mijloacelor de expresie audio-vizuală nu se face mai nimic la nivel de educație primară. Copiii noștri cresc, la fel ca noi, cu impresia că sunt înzestrați nativ cu tot ce e necesar pentru a înțelege o piesă muzicală, un film sau o pictură. Doar cei ce s-au specializat în aceste domenii fascinante știu că lucrurile stau altfel; unii dintre ei pot să documenteze chiar proporțiile unui real analfabetism al percepției vizuale de care suferă omul modern.

O consecință a acestei stări de fapt o constituie și ignoranța de care se dă dovadă în privința efectelor pe care vizionarea filmelor le produce în rândurile spectatorilor, atât la nivel personal, cât și comunitar. E adevărat, fiecare dintre noi poate atesta efecte ale vizionării unor filme în propria-i viață și, eventual, în cele ale persoanelor apropiate. Recunoaștem, poate, că există filme din care am învățat câte ceva despre lumea în care trăim. Unele filme au capacitatea de a ne provoca să ne reevaluăm perspectivele despre viață. Există și filme – foarte puține, e adevărat – despre care unii oameni mărturisesc că le-au facilitat

așa-numite întâlniri cu divinul. Vor fi însă și producții pe care le vom respinge, cel mai adesea pentru că le găsim ofensatoare din perspectiva temelor abordate, a conținutului sau a ideilor pe care le transmit. Așa cum spune și Clive Marsh: „Ceva li se întâmplă sau li se poate întâmpla oamenilor atunci când se uită la filme, din pricina felului în care funcționează filmele, din pricina locului unde are loc vizionarea și din pricina celor împreună cu care vizionează filmele.”²

Tocmai din pricina acestui „ceva” despre care vorbește Marsh, hermeneutica discursului cinematografic are un caracter aparte, fiind, prin excelență, relațională. Între spectator și produsul artistic cinematografic se stabilește o relație, una care depășește cadrul actului vizionării propriu-zise. Încă dinaintea vizionării, filmul deja ni se recomandă cu o mulțime de impresii ce țin de contextul realizării lui: ce actori joacă, despre ce este vorba, cine regizează, ce scor are pe IMDb și pe Rotten Tomatoes, dacă a câștigat vreun premiu, cât a costat și ce încasări a realizat, dacă este decent în limbaj sau în exprimare vizuală, dacă are „efecte tari”, ce fel de reacții a provocat în media, cum este *trailerul*, ce studiouri l-au produs etc. Anticiparea apariției unui film pe ecrane – și au fost unele așteptate cu mare interes în ultimii ani, cele din seria *The Hobbit*, *Noah*, *Exodus: Gods and Kings*, *Star Wars*, *Avengers*, *Dark Knight* fiind doar câteva exemple – este și ea parte a relației omului cu filmul, într-un mod similar cu așteptarea de către creștin a unei sărbători importante, ca parte a relației sale cu Dumnezeu revelat prin Sfintele Scripturi.

Apoi, contactul direct cu discursul unui film se face prin intermediul unei experiențe, cea a vizionării. Pentru că filmul operează, după cum ne spune Giles Deleuze, cu blocuri de imagine-timp, care se succed într-un ritm propriu, cel impus de autori, fără să-i dea răgaz spectatorului pentru o reflecție analitică asupra discursului, sistematizarea rezultatelor interpretării nu poate avea loc decât după vizionare. Intervine, astfel,

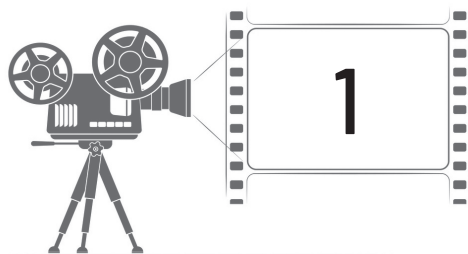
² Clive March, *Cinema & Sentiment: Film's Challenge to Theology*, Bletchley, Milton Keynes, UK, Paternoster, 2004, p. ix.

un element surprinzător în ecuația hermeneutică, unul cu totul neobișnuit pentru creștinul pasionat de și deprins cu studiul biblic: apelul la memorie. Ca să poată emite o opinie despre un film, despre mesajul său sau despre rosturile unei scene anume în cadrul întregului, privitorul trebuie să își aducă aminte, să reactualizeze și uneori chiar să retrăiască experiența produsă de întâlnirea cu filmul. Acest lucru are loc, în mod firesc, după ce vizionarea a luat sfârșit, în absența unui contact direct cu materialul supus înțelegerii.

Ne place sau nu, acest proces fragil, inexact și prin excelență subiectiv stă la baza înțelegerii oricărui film. Înțelegem filmele trăind prin ele; în timpul vizionării lor, de regulă, suspendăm majoritatea resorturilor care ne leagă de lumea înconjurătoare (stingem luminile, închidem telefoanele, facem liniște etc.). După ce vizionarea a luat sfârșit, ne mai rămân impresiile și amintirile. Lor li se pot adăuga, eventual, opiniile și informațiile culese despre film și despre povestea sa, din multitudinea de surse ce ne stau la îndemână, dar și interacțiunile cu alții oameni care au văzut filmul. Toate acestea se răsfrâng asupra noastră în primul rând ca experiențe. Din acest motiv, sunt de înțeles neîncrederea și nesiguranța pe care le manifestăm uneori în acest domeniu, pentru că suntem obișnuiți din practica studiului Scripturilor cu un tip de hermeneutică bazat cu precădere pe exercițiul rațiunii.

Cu toate acestea, avem și vești bune: există mijloace de gestionare a acestei relații. Scopul acestei cărți este tocmai acesta, să îi propună cititorului creștin un model de apropiere de lumea filmului și de înțelegere a discursului cinematografic care să țină cont de particularitățile acestei relații ce se stabilește între el și filmele pe care le vizionează. Un astfel de model, așa cum vom vedea, trebuie să fie unul pluridimensional, pentru a putea cuprinde aspecte diferite, ce țin de structura limbajului cinematografic: povestea (împreună cu semnificațiile ei), modul în care această poveste este relatată, experiența vizionării, elemente ce țin de etica discursului, nu în ultimul rând, ideea cinematografică.

Amintim, ca o premisă indispensabilă scopurilor pe care ni le propunem prin această carte, că, în ciuda accesibilității filmelor destinate publicului larg, nu deținem o abilitate naturală, înnăscută, de a înțelege profunzimea limbajului cinematografic și că există un preț al interpretării, care cere un efort, pasiune și, foarte important, mult bun-simț, întocmai ca în cazul oricărui studiu biblic bine făcut. Așa cum deprinderile necesare exegezei unui pasaj din Scriptură se dobândesc în timp și prin exersare continuă, în condițiile dezvoltării unei relații tot mai profunde între credincios și Dumnezeu, tot astfel, stăpânirea unor mijloace eficiente de interpretare a filmelor nu poate fi disociată de ideea de relație a creștinului cu filmul, câtă vreme filmul are o menire cu totul diferită decât cea a altor arte, vizuale sau de altă natură. Din acest motiv, este foarte importantă asimilarea unei noi paradigme pentru abordarea filmelor, diferită de cele dobândite în relație cu alte tipuri de discurs.



LIMBAJ CINEMATOGRAFIC

*„Filmul... nu este povestea;
el este ceea ce se face cu povestea.”*

Alfred Hitchcock

Totul începe cu o poveste. Aceasta este, adesea, și singura amin-tire pe care ne-o lasă unele filme. Reținem ce s-a întâmplat, des-pre ce e vorba și, mai ales, finalul. Calitatea poveștii este și unul dintre principalele noastre criterii de evaluare a filmelor. Un film bun este unul care ne-a relatat o poveste captivantă, una din care, eventual, am învățat ceva. Poate că am ieșit din sala de cinema cu o atitudine pozitivă, mai încrezători, văzând cum alții au biruit vicisitudini și adversități. Poate că suntem doar mul-țumiți că lumea a fost salvată încă odată de către eroii pozitivi. Suntem bucuroși că el și cu ea, cei doi protagoniști simpatici ai unei emoționante povești de iubire, aleg să rămână împreună, fericiți până la adânci bătrâneți.

Noi știm însă că poveștile pot fi relatate și prin alte mijloace: în opere literare, prin viu grai sau prin dramatizarea lor (în piese de teatru sau în opere). Îi recunoaștem fiecărei arte un speci-fic propriu, ce nu ține neapărat de poveste; de aceea asociem opera cu ideea de muzică, romanul cu cea de literatură și piesa de teatru cu interpretare pe o scenă. Cu toate acestea, ne este mai greu să găsim o asociere reprezentativă pentru ceea ce este fil-mul și pentru modul în care el funcționează ca mijloc de a spune

o poveste. Intuim, poate, că răspunsul trebuie să aibă legătură cu ecranul din fața noastră și cu ceea ce ni se livrează prin intermediul lui. Este un bun punct de plecare.

Fiecare artă ce permite depănarea unei povești și-a dezvoltat mijloace specifice pentru acest scop, după convenții specifice, în funcție de particularitățile modului în care se stabilește modalitatea de contact cu publicul. Dacă luăm, pentru ilustrare, literatura, putem constata că, spre deosebire de film, ea conferă cititorului privilegiul de a-și stabili propriul ritm de interacțiune, după plac și necesități. *Crimă și pedeapsă* se poate citi repede, în câteva zile, dar și pe îndelete, într-o lună sau chiar mai mult. Decizia îi aparține cititorului. În schimb, vizionarea unui film îi impune spectatorului un ritm anume al povestirii: de regulă, în mai puțin de două ore povestea îi va fi spusă de la cap la coadă. Fie că o face într-un interval de timp nefragmentat, fie cu întreruperi (din pricina reclamelor, de pildă), timpul real în care el intră în contact direct cu povestea este același cu durata propriu-zisă a aceluși film. Astfel, în timp ce este de înțeles faptul că un roman nu poate fi citit dintr-o suflare și se recomandă folosirea semnelor de carte, este de preferat ca filmele, în special cele bune, să fie vizionate într-o singură sesiune.

Aceste diferențe dintre modalitățile de interacțiune sunt sesizate de către cei mai mulți atunci când urmărim ecranizări ale unor romane citite. Deși avem de-a face cu aceeași poveste, uneori relatată cu o mare acuratețe față de materialul de bază, simțim că nu mai e același lucru. Unii spectatori nu-și ascund dezamăgirea: „A fost mai bună cartea”. De fapt, ceea ce diferă substanțial este tipul de experiență propus, începând cu durata sa. *Mândrie și prejudecată* se poate citi cam în douăzeci de ore; ecranizarea romanului lui Jane Austen, realizată în anul 2005, depășește cu puțin două ore, incluzând aici și genericul de final. Apoi, să observăm că, spre deosebire de roman, filmul are capacitatea de a-și particulariza excesiv povestea. În ciuda tuturor detaliilor pe care un scriitor ni le poate oferi, suntem nevoiți să ne imaginăm cum arată personajele unei povestiri scrise sau scenele relatate. Nu știm cum arătau Elizabeth Bennet

și Darcy, iar detaliile din carte – extrem de puține, de altfel – ne oferă suficientă libertate pentru a ne exersa imaginația după bunul plac. Văzând filmul, însă, nu mai avem de ales: la înfățișare Lizzi arată aidoma Keirei Knightley, iar Darcy este leit Matthew MacFadyen. Imaginația nu ne este de folos aici, căci, generoasă, camera de filmat ne oferă tot ce avem nevoie pentru a savura povestea.

De fapt, filmul nu ne oferă chiar totul. Fiecare mijloc de comunicare își are propriile limitări. Diferă, din motive lesne de înțeles, modul în care ne sunt prezentate personajele, frământările lor, motivațiile alegerilor pe care le fac. În roman, gândurile personajului principal, Elisabeth, sunt nu de puține ori revelate cititorului de către un narator omniscient. Unele din frământările ei cele mai intime ne sunt împărtășite cât se poate de limpede, textual. În film, însă, toate acestea trebuie citite de pe chipul expresiv al Keirei Knightley, adesea filmat de foarte aproape, având în fundal o coloană muzicală sugestivă pentru starea ei de spirit.

Iată de ce nu este suficient atunci când vrem să înțelegem un film să ne limităm la analiza poveștii pe care o spune, ci e necesar să fim atenți la modul de prezentare a acesteia. În cele ce urmează vom face o scurtă trecere în revistă a mijloacelor specifice filmului de a-și spune povestea. Primul dintre ele ne apropie de tipurile de analiză textuală cu care ne-am obișnuit. Celelalte, așa cum vom vedea, sunt specifice limbajului cinematografic.

Modele narative

Dacă este să îl credem pe Michael Hauge, filmele de la Hollywood sunt simple.¹ Majoritatea lor, susține el, sunt construite pe baza aceleiași structuri narrative principale, care urmează șase stadii, între care sunt intercalate cinci puncte de turnură ale povestirii. Cele șase stadii sunt:

¹ Michael Hauge, *The Five Key Turning Points Of All Successful Movie Scripts*, Movie Outline, <http://www.movieoutline.com/articles/the-five-key-turning-points-of-all-successful-movie-scripts.html>

1. Punerea în scenă – introducerea filmului, în care cunoaștem personajele principale și suntem ajutați să ne identificăm cu ele, să le înțelegem;
2. Apariția unei situații noi – ca urmare a unei oportunități neașteptate, eroul filmului este plasat într-un nou context, în care el se va adapta; totodată își va fixa noi obiective;
3. Dezvoltarea – în acest stadiu, eroul și-a clarificat scopul pe care îl va urmări și face câțiva pași care îl apropie de îndeplinirea lui;
4. Creșterea mizei – ajuns până în punctul de unde nu mai este cale de întoarcere, eroul are de înfruntat obstacole tot mai dificile;
5. Asaltul final – acțiunea ajunge la momentul în care bătălia pare pierdută, iar eroul are de făcut o alegere în care va risca totul pentru a birui
6. Urmările – odată cu desfășurarea confruntării finale (punctul culminant al povestirii), lucrurile se așază într-o nouă ordine; de regulă, această nouă lume se situează, calitativ vorbind, cel puțin la nivelul celei pentru care eroii filmului au luptat.

Se poate demonstra că există un număr important de filme – din diverse genuri și cu diverse subiecte – al căror scenariu este structurat în acest fel: comedii (cum ar fi cele din seria *Home Alone*), filme istorice (*Gladiator*; *Kingdom of Heaven* și *The Last Samurai*), drame contemporane (*Erin Brockovich*; *Cast Away*; *Spotlight*), SF (*Dark City*; *Matrix*; *Avatar*; *Interstellar*), aventură (*A Knight's Tale*; *The Hobbit*; *Into the Wild*) etc. În general, în aceste filme povestea este relatată liniar, cu rare suprapuneri de planuri temporale. În aceste cazuri, abilitatea dobândită în analiza narațiunilor literare ne poate fi de folos în urmărirea firului poveștii și chiar în vederea descoperirii unor sensuri ale acesteia. De pildă, urmărirea parcursului lui Chuck Noland în *Cast Away* ne poate conduce către un sens didactic al povestirii. Experiența naufragiului și a viețuirii pe o insulă pustie devine pentru erou o lecție despre timp și despre ritmurile vieții, lecție

de altfel împărtășită propozițional de către acesta în finalul filmului. Așadar, filmul nu ne relatează doar o captivantă poveste despre supraviețuire în condiții dificile, pe care cei mai mulți dintre noi nu le-am experimentat niciodată, ci ne descoperă un traseu inițiativ, cu care ne putem identifica fiecare dintre noi, de la o viață trăită sub presiunea timpului nemilos, la una a împăcării cu valurile vieții, cu sensul lor ascuns. Un indiciu în acest sens îl constituie și faptul că punctul culminant al poveștii nu coincide cu momentul salvării lui Chuck, ci cu cel în care el și cu fosta sa logodnică sunt confrunțați cu realitatea legată de viitorul relației lor (scena care are loc în ploaie, aproape de final). Iată cum observarea structurii narative ne poate atrage atenția asupra temei filmului. Povestea este ea însăși un mijloc de comunicare al unei idei ce transcende lumea din film către noi și lumea în care trăim.

Un exemplu de regizor care folosește acest tip de relatare a poveștii în majoritatea filmelor sale este Steven Spielberg. Unii critici de film au taxat fără milă această simplitate narativă. Trebuie spus însă că ea reflectă un crez artistic și niște preocupări specifice ale acestui autor. Una dintre temele sale predilecte este umanitatea descoperită prin alegerea din fiecare moment. Personajele lui Spielberg se definesc prin alegerile pe care le fac în situații date, de regulă în contexte nefavorabile. În cazul lor, trecutul nu este relevant, căci omul se definește pe sine clipă de clipă. Viitorul, pe de altă parte, este doar o promisiune. Omul este ceea ce alege, acum și aici. O astfel de idee impune, pentru regizorul american, acest tip de discurs ordonat cronologic, aparent unidirecțional.

Însă nu toate filmele folosesc această paradigmă narativă liniară. În unele filme întreaga poveste este încadrată în povestirea unui personaj (de exemplu, în *The Princess Bride*; *Amadeus*; *Immortal Beloved*; *Titanic*; *Shawshank Redemption*; *Life of Pi*). Această strategie ne livrează o poveste filtrată prin intermediul unei experiențe subiective. În înțelegerea sensului poveștii trebuie să-i acordăm atenție povestitorului și felului în care el se raportează la istoria pe care o relatează. De pildă, povestea din

Amadeus este, într-un anume sens, o confesiune a lui Antonio Salieri, una ce rămâne fără o finalitate câtă vreme nu se materializează și într-un moment de pocăință. Acest aspect alterează sensul direct al povestirii care îl are ca erou principal pe Mozart: chiar dacă istorisirea este liniară și poate fi observată pe baza structurii descrise anterior, tâlcul ei stă în special în modul în care povestitorul și cel ce îi ascultă confesiunea, un preot, se raportează la ea. De aceea, nu moartea geniului din Salzburg consfințește finalul, ci acel ultim cadru în care Salieri este plimbat pe culoarul ospiciului, „binecuvântându-i” pe cei cărora li se prezintă ca patron spiritual, mediocrii aceste lumi, în timp ce fondul muzical, asigurat de muzica lui Mozart, este pentru câteva clipe acoperit de râsul nebunului. Miloș Forman, așadar, nu propune o biografie prin acest film, ci un prilej de reflecție asupra felului în care înțelegem sau, dimpotrivă, nu reușim să cuprindem cu mințile noastre ideea de glorie a lui Dumnezeu între fii oamenilor. Filmul, privit astfel, se încheie cu o interogație cinematografică: „Cine râde la urmă și de ce?” De răspunsul dat acestei întrebări va depinde și modul în care vom căuta să descifrăm ideea filmului.

Rămânând în perimetrul poveștilor cu un singur plan narativ, descoperim în unele filme abandonarea ordinii cronologice a desfășurării faptelor. *The English Patient*; *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*; *Michael Clayton*; *The Prestige*; *The Social Network* și *Slumdog Millionaire* sunt câteva exemple dintre cele mai cunoscute. În astfel de cazuri, sunt relatate evenimente ce au loc în momente diferite, între care sunt stabilite raporturi de cauzalitate, reperul principal fiind, de regulă, timpul prezent al poveștii. Este posibil ca tocmai în această relație stabilită între cele două sau mai multe planuri temporale ale poveștii să stea și cheia înțelegerii unui film conceput după acest tipar. De pildă, în *Slumdog Millionaire*, modul în care Jamal își înțelege trecutul, pe măsură ce avansează etapă cu etapă la concursul „Vrei să fii miliardar?” (în varianta indiană), este esențial pentru a înțelege ideea filmului. Acesta începe cu o întrebare „Jamal Malik este la doar o întrebare de câștigarea premiului de 20 000 de rupii.