

CUPRINS

PREFAȚĂ	9
FILMUL INTERIOR – SURSĂ A UNIVERSULUI CINEMATOGRAFIC	10
I. ARGUMENT	15
I. ARGUMENT	16
II.UNIVERSUL CINEMATOGRAFIC.....	21
II. UNIVERSUL CINEMATOGRAFIC.....	22
SURSE ALE FILMULUI INTERIOR.....	25
VIAȚA, COTIDIANUL ȘI OBSERVAȚIA	25
VISELE.....	27
ARTA FIGURATIVĂ	29
ARTA ABSTRACTĂ ȘI CONCEPTUALĂ.....	31
SCULPTURA.....	36
ARHITECTURA	37
MUZICA	38
LITERATURA.....	40
LITERATURA DRAMATIZATĂ.....	43
TEATRUL, DANSUL ȘI ARTELE SPECTACOLULUI.....	44
FILMUL CU TOATE CĂTEGORIILE SALE ȘI SURSELE MEDIA:	
RADIO, TELEVIZIUNE, INTERNET	45
DOCUMENTARUL	45
TEATRUL RADIOFONIC,	46
MAKING OF-UL.....	47
PE SCURT	49
III. FIINȚĂ ȘI FILM.....	51
III. FIINȚĂ ȘI FILM	52
TIMP ȘI SPAȚIU ÎN FILMUL INTERIOR.....	54
Timpul Kairotic	55
Timpul Cronologic	55
FILM INTERIOR/ FILM CINEMATOGRAFIC	56
ÎNTĂLNIREA SPAȚIO-TEMPORALĂ DINTRE	
FILMUL INTERIOR ȘI FILMUL CINEMATOGRAFIC.....	58
REAL. REALITATE	59
CINEMATOGRAFUL: DESCOPERIRE SAU INVENȚIE?	61
NARATIV/ NARATIVITATE ÎN DISCURSUL FILMULUI INTERIOR.....	66
POȘIBILUL TĂU FILM INTERIOR.....	69
SUBCONȘTIENȚUL, Autorul, Actorul și... primul spectator al Filmului interior	71
TU, UN ACTOR, UN REGIZOR AL PROPRIULUI SCENARIU DE VIATĂ?.....	73

PSIHODRAMA. MIMESIS. KATHARSIS	75
INTERSUBIECTIVITATEA ȘI EMPATIA CREATE PRIN FILMUL INTERIOR.....	77
SPECTACOLUL TEATRAL TRANSFORMAT ÎN FILM INTERIOR	78
UNIVERSURI SIMULTANE, PARALELE, ÎN REZONANȚĂ.....	80
PE SCURT	89
IV. CINEMATOGRAFUL – ARHITECTURĂ A	
IMAGINARULUI	91
IV. CINEMATOGRAFUL – ARHITECTURĂ A IMAGINARULUI	92
CINEMATOGRAFUL – LIMBAJ SIMBOLIC AL IMAGINARULUI	92
Symbolic. Imaginar.....	92
PE SCURT	96
UNIVERSURI ÎN DIALOG SONOR ȘI IMAGISTIC	103
SUNETUL DIN OFF. PERSPECTIVE. SCENOGRAFIEREA SPAȚIULUI PRIN SUNET.....	105
Privirea. Vederea. Liniștea.....	110
PE SCURT	114
FILMOGRAFIE	117
BIBLIOGRAFIE INTEGRALĂ.....	118
WEBOGRAFIE	123
TRADUCERI	123
INDICE DE MATERII	124
ANEXE	135
ARISTOTEL.....	136
VINCENT VAN GOGH	138
TIDYING UP ART – Ursus Wehrli	139
Imaginea – Spirit	
NARCIS ȘI GURĂ-de-AUR, Hermann Hesse, 1957.....	141
KATSUSHIKA HOKUSAI.....	144
OMUL DE ZĂPADĂ CARE VOIA SĂ ÎNTÂLNEASCĂ SOARELE	166
CARTEA ROȘIE, CARL GUSTAV JUNG	168
RAFFAELLO SANZIO.....	182
DESCRIEREA SCUTULUI LUI AHILE	185
MULȚUMESC CELOR CARE MI-AU FOST INSPIRAȚIE ȘI CĂLĂUZĂ... ..	192

I. ARGUMENT

„Fiecare om e o întrebare pusă din nou spiritului Universului.”
(Mihai Eminescu, *Despre om*).

La fiecare întrebare: „cum?” și „de ce?” se activează un film interior. Pentru fiecare motivare e necesară parcurgerea unui proces mental filmic. Filmul interior e parte din procesul mental, e chiar procesul însuși în anumite situații.

Obiectul – discurs, răspuns la o provocare interioară sau exterioară se articulează într-un fel de film interior. „Poartă” nu mai e „poartă”, ci „Poarta”, „acea poartă” din povestea mea, din filmul meu, din discursul meu. Drumurile dintre *concret* și *simbolic* sunt parcurse permanent, atât în mintea autorilor filmelor, cât și în mințile spectatorilor. Atribuirea specificității și recrearea unui univers căruia să-i poată aparține un obiect, un personaj într-o situație țin și ele de traversarea unui proces mental de simbolizare și concretizare. Verosimilitatea și autenticitatea se nasc prin analiză și observație în cadrul acestor procese.

Uneori un cuvânt, un obiect, o imagine, un sunet, o esență simbolizată, poartă la rândul lor un întreg univers de conotații distincte pentru autori și spectatorii aduși în fața *realității* filmului obiectivat, *cinematografiat*.

„Omul, având un creier foarte dezvoltat și o capacitate practic infinită de a învăța, poate merge mult peste datele pe care le percepe. Pe baza informației înmagazinate, adunată din experiența anterioară, el poate recunoaște obiecte, oameni, situații etc. cu un minimum de informații senzoriale. Poate chiar mai important este faptul că el poate selecta din marea cantitate de informații, pe care i-o furnizează simțurile sale, numai pe acelea care sunt noi sau corespunzătoare necesităților sale actuale. Din punct de vedere al fluxului de stări, al sensibilității la schimbări, al înmagazinării și utilizării evenimentelor trecute, ca și al rezultatului final care reține ceea ce este mai interesant, mai nou și mai actual, percepția se aseamănă mult cu redactarea unui ziar. Admițând analogia, în acest aspect de *selectivitate* redacțională ar consta imensa superioritate a oamenilor față de formele inferioare de viață.”¹

Filmul interior apare ca însuși *discursul* interior într-o serie întregă de sensuri pe care le reprezintă un obiect-gând: în registrele prin care poate fi trecută o situație, în crearea universului unui personaj, în lucrul unui actor cu textul și cu regizorul, în munca

¹ N. F. DIXON, „Începuturile percepției”, în vol. *Orizonturi noi în psihologie*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1973, p. 68.



regizorului cu toate departamentele implicate, în capacitatea directorului de imagine de a face din filmul interior al regizorului filmul cinematografic propriu-zis și a editorului de *a asculta* „cu mintea spectatorului ipotetic” povestea spusă de autorul principal al filmului, dar și de ceea ce se naște din mâinile sale, surprinzând toate nuanțele de intonație, de respirație, de discurs. Toate creațiile echipei se întâlnesc pentru a *înfățișa* o lume. O lume care ia ființă la punctul de întâlnire al unor lumi. Asta e facerea unui film de cinema, a unui film destinat ecranului din afară, un proces de sincronizare (în cel mai profund sens Jungian al conceptului de sincronicitate).

Filmul ca artă ne înfățișează modul în care cineva vede lumea, viața, sau doar o particularitate a ei. Ne arată în imagini și sunete un mod de a gândi, de a simți. La întâlnirea cu aceste lumi a filmelor interioare ale autorilor ia naștere filmul interior al fiecărui spectator. Filmul, arta în general, sunt o invitație deschisă universului cultural al unei comunități în care sunt convocate la comuniune conștiințele membrilor săi.

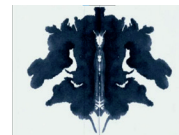
Autorul primului manifest important al cinematografului, „Le Manifeste des sept arts”- 1911, Ricciotto Canudo considera filmul drept o artă „de sinteză totală”, născută din conjuncția Mașinii cu Sentimentul. Noua artă era singura aptă să îndeplinească idealul artei totale spre care tinseseră și celelalte arte, cu mult mai străveche biografie.

Filmul e chemat să reconstruiască lumea potrivit nevoilor sufletului său („reconstruire selon les besoins de l’âme”) și el nu este aservit mijloacelor tehnice, așa cum un muzician nu este, la maturitate, la chereul instrumentelor și interpreților.”

Se poate spune că noua artă și-a dobândit repede conștiința de sine. Louis Delluc proclama încă din anii '20 ai secolului trecut că e vorba de „o artă extraordinară, poate singura cu adevărat modernă.”

Regizorul și teoreticianul francez recomandă: „le film d’art cérébral au besoin, lyrique s’il se peut, stilisé dans sa matière et symbolique dans sa donnée.” („Filmul de artă, cerebral la nevoie, liric de-i cu puțință, stilizat în materia lui și simbolic în a sa existență.”)

Henri Bergson înțelese – cel dintâi dintre oamenii de cultură ai lumii – noutatea majoră a noii arte. Convingerea sa era întemeiată pe faptul că „memoria (reprezintă) supraviețuirea imaginilor trecute.” Ca urmare, încă din 1896, în eseu său „despre relația dintre trup și suflet”, „*La matière et la mémoire*”, apărut la editura Alcan din Paris, arătase cutezător că „totul se petrece ca și cum, în această *totalitate de imagini pe care o numim univers*, n-ar apărea nimic cu adevărat nou, decât prin mijlocirea anumitor imagini, al căror tip ne este dăruit de trupul nostru.” (italicizările din citat îmi aparțin).



Ca urmare, corpul omenesc este interpretat drept ceea ce peste un sfert de veac Ricciotto Canudo va numi – referindu-se strict la cinema, însă – „L’Usine aux images” („Uzina cu imagini”). În viziunea bergsoniană „nervii aferenți sunt imagini, creierul este o imagine, stimulii transmiși prin nervii sensitivi și propagați în creier sunt tot imagini.”²

„Aristotel scria: Nu poți să gândești (noein) fără imagini mentale (anew phantasmos). Și adaugă (De memoria, 4496³) că **nu ar exista memorie fără fantasme**. Latinescul *simulacru**, traduce nu numai grecescul eidolon (sg.) (Homer, 4, 796) – care a dat în latină *eidola* (pl.), ci și grecescul *phantasmata* (pl.).”^{4*} «⁵Noi nu avem memorie cu „intelectul activ”, deoarece el e neafectabil⁶, pe când intelectul afectabil „pasiv” este pieritor și fără el „ființa

² HENRI BERGSON, *Materie și memorie*, Polirom, 1996, p. 29.

³ ARISTOTEL, *De memoria et Reminiscientia (Despre memorie și amintire* – unul din micro-tratatele care fac parte din *Parva Naturalia* (scurte tratate despre natură/ mici tratate de fizică < în greacă: Mikró fysikó – Μικρό φυσικό), uneori publicate împreună cu *De anima*). Aristotel a considerat că **asociațiile sunt principiu de funcționare al memoriei**. El vorbește de trei tipuri: **prin similaritate, contrast și contiguitate**.

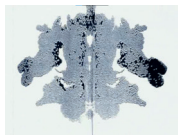
⁴ PASCAL QUINGARD, *Sexul și spaima*, p. 111, Ed. Humanitas, 2006. *Gândești voeiv*, fără imagini mentale άνευ φαντάσματος eidolon (sg.) εἶδωλον și grecescul *phantasmata* (pl.) φαντάσματα, φαντασμα (sg.) *simulacru > lat > simul > susținători ai fantasticalului, ai fantasmelor, imagini luminoase.

*Cf. MITROPOLIT IEROTHEOS AL NAFPAKTOSULUI, *Știința medicinei duhovnicești*:

„Sfinții Părinți spun că trebuie să ne izbăvim de imaginație. După cădere, facultatea de imaginație a omului s-a pervertit, dând naștere multor închipuiri. În afară de om, imaginația mai are și diavolul. Tocmai din această pricină ea este un bun conductor al energiei-lucrării demonice și, prin intermediul ei, diavolul reușește să-l înșele pe om. Imaginația este puntea dintre diavoli și om, pe care cei dintâi o trec pentru a-i aduce tulburare.” p. 145. Vezi și în *Sensul icoanei* al lui TARABUKIN NIKOLAI, cât de vătămător este să fii actor! (*Editura Sophia, Religie, Studii teologice, 2008*).

⁵ ARISTOTEL, *De anima, Parva Naturalia*, p. 73.

⁶ Noi nu ne amintim de existența noastră anterioară pentru că **intelectul unit cu ființa noastră este afectabil și pieritor**. Atributul ἀπαθής (ápathis – apatic) din 429a15 are alt înțeles „**neimpresionabil**” și deci nu e contrazicere. După Nemesius, **sufletul are o parte rațională și o parte nerațională** care se numește **pasivă sau suferitoare**. La ele se adaugă ca principiu de mișcare *dorința* ca un factor impulsiv, v. (77) P. G. 40,672. Între **ideea de cauză și cea de timp**, Grigore din Nyssa se pronunță, voind să argumenteze că lumea e creată în timp, că e „imposibil, ca existând *cauza* să nu existe *timpul*.” „Cum zic elinii că **universul a devenit dintr-o cauză și nu în timp?**” „Dacă e imposibil ca universul să existe fără timp (noțiunea de timp), cum e universul etern și nenăscut, dacă nu există timpul etern, ci își are existența dintr-o perioadă de mai multe zile?” V. (77) P. G. 46, 3, 1461, 16 și 1464, 17. „Dacă timpul este născut (are un început), cum pot fi nenăscute și veșnice faptele săvârșite în timp?” Dar Aristotel răspunde prin teoria că **mărimea, ca și timpul, sunt indivizibile în act, dar divizibile ca potență**. NOTE DE SUBSOL: ARISTOTEL, *De anima, Parva Naturalia*, p. 147.



gânditoare” nu cugetă nimic.”⁷,⁸De aceea sufletul nu gândește niciodată fără imagine reprezentativă.”⁹»

Noțiunea de *film interior* nu a putut să apară înaintea momentului descoperirii cinematografului cu toate că îl precede. Descoperind (tehnic) Cinematograful, ca posibilitate de reprezentare exterioară (obiectivată) a vieții interioare, oamenii au realizat că-l aveau dintotdeauna în ei ca *film* și au început să se exploreze, să se provoace, să se confrunte în spațiul culturii cinematografice a comunităților lor.

Filmul interior are ascendent asupra filmului exterior – cinematografic, obiectivat, însă incapacitatea de a-l comunica prin mijloace individuale (personale), proprii, pur corporale îl ține în latență germinativă. Același lucru se întâmplă și fratelui său geamăn: visul. Unele vise devin filme, altele nu. Sau poate visele sunt manifestări ale filmului interior aflat în „producție”. Oricum, cinematograful e un păstrător de vise. Iar pentru faptul că rareori un produs cinematografic are doar un singur autor, cinematograful este o manifestare a

⁷ [...] Cuvintele „fără el intelectul nu cugetă nimic”, se pot interpreta în patru feluri: fără intelectul activ, intelectul pasiv nu cugetă nimic [Hicks (15), 509]; **fără intelectul pasiv, cel activ nu gândește nimic**, [Simplicius (248,6), Zarabella (24), Trend. (11), 403, Bonitz. Ind. Artist., 491c57] sau **fără intelectul pasiv**, nimic nu gândește. Mă opresc la Theiler și ceilalți la a doua interpretare, deoarece **intelectul pasiv** sau afectabil are tocmai menirea esențială să adune impresiuni pe calea senzațiilor, să le unifice și să le transmită ca noțiuni **intelectului activ** care gândește cu ele: „**fără intelectul pasiv cel activ nu gândește nimic**”. NOTE DE SUBSOL: ARISTOTEL, *De anima, Parva Naturalia*, p. 147.

⁸ ARISTOTEL, *De anima, Parva Naturalia*, p. 75.

⁹ „**Sufletul nu gândește niciodată fără imagine**”, căci el nu percepe direct, ci **preia impresii senzitive, formând din ele concepte**. Acestea sunt, pentru intelectul practic, noțiuni despre bine și despre rău care țin locul senzațiilor din percepere. Despre memorie, 449b31, 450a12 (reprezentarea necesară memoriei, apoi 451a16). Mai târziu, ca și la senzații, se face legătura între intelect, dorință și repulsie: 431b2 și urm. NOTE DE SUBSOL: ARISTOTEL, *De anima, Parva Naturalia*, p. 151.

*„Sufletul intelectual „practic” gândește, deci, formele, prin imagini și, în măsura în care acesta îi este determinat obiectul de urmărit sau de evitat, în aceeași măsură, chiar fără senzație, când se află în fața imaginilor, se pune în mișcare” op. cit., p.75.

Intelectul practic – Intelectul noetic după Simplicius 273, 26, „gândește speciile după formele lor ca imagini care, chiar fără senzații, îl pun în mișcare. Aici ARISTOTEL leagă, repetându-se, ideea din 431a16 și cu 8-17, dar adaugă cu 431b12 pe cele matematic abstractizate. NOTE DE SUBSOL: ARISTOTEL, *De anima, Parva Naturalia*, p. 151.

VEZI ANEXA ARISTOTEL *De anima Parva Naturalia*.

