

LIBRIS

We know
books

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, Sector 6,
cod poștal 031310, România

Difuzare / distribuție carte: 021 348 14 74
0733 131 145, 0728 084 802
difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: 021 348 14 74
0728 084 802, 0733 131 145
contact@edituraeikon.ro
www.librariaeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de
Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Silion, Bogdan

CinemaSophia / Bogdan Silion, - București : Eikon, 2025

Conține bibliografie

ISBN 978-606-49-1381-4

791

Concepția grafică a copertei: Adrian Lăzărescu

DTP: Mihăiță Stroe

Editor: Valentin Ajder

Bogdan Silion

CinemaSophia

E I K O N

București, 2025

Sartori, Giovanni, *Homo videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, București, Humanitas, 2008

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

Sadoul, Georges, *Charlot. Viața, epoca, filmele lui*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

Sadoul, Georges, *Istoria cinematografului mondial*, București, Editura Științifică, 1961

Tarkovski, Andrei, *Sculptând în timp*, București, Nemira, 2015
Filmul. Regizori, genuri, capodopere, București, Litera, 2010, vol. I-III

Presocraticii. Fragmente eleaților, traducere, prefață și note de D.M Pippidi, București, Teora, 1998.

Cuprins

Prolog:

Filmul, ± Realitatea sau cinemaul și replica perfectă a lumii noastre5

I. Către o nouă antropologie a vizualului

Noua antropologie a vizualului:
o propedeutică pentru filmul-ca-filosofie23

Limbajul și corpul cinematografeii.
Funcția Chaplin și aporiile lui Zenon 54

Cinematograful – între peștera iluziilor
și realitatea conștiinței 70

Gândirea-cinema și limbajul filmului 83

De la mecanica brațului la dinamismul ochiului 96

Gândirea-filosofie 103

II. Lumea-cinema

Viața lui Pi 115

Cuantele și pliurile lui Woody Allen 121

Melancholia sau apocalipsa postumană
a lui Lars von Trier 126

Winter sleep: elegie vizuală a nuanțelor sufletești 131

Lumea lui „ca și cum”: *Elle* 137

Excesul de real dăunează grav sănătății!	145
Dincolo de realitate, în România din noi	152
<i>Octav</i> : un film sinestezic	161
<i>Leviathan</i> : despre căderea în gol de pe zidurile rațiunii.....	167
<i>No country for an unlove boy!</i>	173
Diavolul contra lui Kierkegaard.....	183
<i>Tatăl</i> : despre cum frumusețea poate fi sfâșietor de tristă.....	197
<i>Napoleon</i> – doar un film	205
Un epilog: <i>Zarathustra dănțuiește!</i>	211
Bibliografie.....	213

Prolog

FILMUL, ± REALITATEA SAU
CINEMAUL ȘI REPLICĂ PERFECTĂ
A LUMII NOASTRE

În sala de cinema¹ intru în sanctuarul imaginilor mișcătoare. Ca în orice loc sacru, mă las adoptat de spațiu. În universul luminii și al sunetului, gândirea începe să-mi funcționeze după criteriile spațiului pe care îl locuiește. Conștiința mi se lichefiază, substanța lumii „reale” se diminuează, ontologic vorbind, și încep să mă comport ca și cum filmul ar fi singura mea realitate.

Evident, aceasta nu e decât o convenție, care poate fi redată printr-o funcție simplă: „realitate filmică² – realitatea din afara sălii de cinema”. Coeficientul cinematografic se impune doar în condițiile în care realitatea non-filmică se reduce simțitor. Cât de mult se diminuează totuși realitatea când privim filme? În fața ecranului asistăm la nașterea unei lumi noi? Filmul are propriul lui limbaj pornind de la funcția de estompare a realității?

¹ Ne aflăm în fața unei convenții spațiale. Filmul poate fi văzut pe un fotoliu în casă, în cinematografe sau în parcare, în timp ce aștepti să se încarce mașina electrică. Cu toate acestea, în ciuda comportamentelor și posturilor diferite, putem extinde conceptul de „sală de cinema” asupra tuturor spațiilor de vizionare, ca o convenție lingvistică ce traduce o aparentă funcție vizuală, exprimată doar prin intermediul originii locului vizionării de filme: sala de cinema.

Nu avem răspunsuri definitive la aceste întrebări. Dar parcurgând textele din această carte vom putea să ne explicăm, poate, relația dintre film și lumea noastră. De la „ce este filmul?” la „ce poate face filmul din realitatea noastră?” este calea de la o fenomenologie a cinematografeiei la o antropologie. Altfel spus, de la spectatorul de cinema la interpretul filmului: acesta este drumul pe care îl avem de străbătut. Într-un fel, privindu-ne pe noi așa cum privim filme (și mai ales filme bune), ne observăm detașați, deconectați de la realitatea din afara sălii de cinema. Acceptăm convenția¹ că ceea ce vedem „este doar un film”, tocmai pentru că înțelegem că „doar un film” înseamnă de fapt o altă lume. Și totuși, lumea aceasta nu diferă prea mult de lumea din spatele ecranului. Cel puțin într-o semantică a lumilor posibil de a fi reale ne situăm atunci când înțelegem ce se petrece în sala de cinema. În acest sens, coeficientul filmic crește cu atât mai mult cu cât crește coeficientul său real. Ecuația cinemaului devine exact opusul ei: „realitate filmică² + realitatea din afara sălii de cinema”.

Cel puțin așa cred unii critici de film, iar dintre aceștia, André Bazin este cel mai fidel principiului realității. Acesta era convins că cinemaul, perfecționându-și în permanență mijloacele și tehnica, va ajunge să producă o replică perfectă a lumii noastre. Odată ajuns în acest stadiu, va dispărea, nu înainte de a-și întinde „plasa” asupra întregii realități. Atunci când filmul își va epuiza funcțiile artistice și le va converti în realitate se va produce

¹ Convenția diminuării realului non-cinematografic începe din momentul în care prima secvență se derulează pe ecran. Din acel moment, filmul ne țese propria pânză în care acceptăm de bună-voie să intrăm.

perfecta identitate dintre cinematografie și lume. Până atunci însă, filmul trebuie să își îndeplinească funcția de „artă a realului”, reproducând fidel lumea înainte de a se identifica definitiv cu ea.

Chiar dacă e seducătoare ideea lui André Bazin, a cinematografeiei ca replică exactă a lumii noastre¹, aceasta s-a dovedit a subestima importanța filmului. Evident, cinemaul nu a devenit o copie perfectă a realității, ci s-a transformat într-o funcție a gândirii, parțial reală, parțial imaginară, ce se suprapune peste lumea noastră, fără însă a o copia, augmentând-o totuși, sporindu-i realitatea. Hiper-realitatea filmului traduce hiper-inflația realității, în sensul dat de Gilles Lipovetsky termenului.²

Bazin, deci, s-a înșelat. Astăzi nu numai că realitatea există fără să fie una filmică, dar și în sens opus, filmul există în paralel cu realitatea sau cu realitățile.³

¹ Criticul francez vedea în această replică a realității miza adevărată a cinematografeiei, esența ei artistică. Odată realizată această copie perfectă a lumii noastre, din momentul în care realul va fi devenit artă, cinematografia și-ar fi atins evoluția maximă și ar fi trebuit să dispară. Andrei Gorzo, în remarcabilul text „100 de ani de la nașterea lui Bazin” din volumul *Viața, moartea și iar viața criticii de film*, dar mai ales în lucrarea *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, Humanitas, București, 2012, arată eșecul profeției lui Bazin.

² În *Ecranul global*, carte scrisă împreună cu Jean Seroy și apărută în traducere românească la Editura Polirom, Iași, în 2008, dar și în *Estetizarea lumii: a trăi în timpul capitalismului artistic*, Editura Cartea Românească, București, 2021.

³ În plus, chiar și filmul-în-sine s-a schimbat, după principiul McLuhian „the medium is the message”. Filmul a făcut saltul către era digitală: el poate fi „scris” integral prin intermediul imaginilor produse pe calculator. Mai degrabă, se poate

Există totuși în istorie și intuiții, previziuni ce, deși nu se îndeplinesc, au un potențial euristic foarte mare. Așa se întâmplă și cu această idee a lui André Bazin. Atunci când ne privim pe noi când privim filme – una dintre perspectivele cărții de față – suntem deseori uimiți de cât de mult coeficient real există în ceea ce se desfășoară în fața conștiinței proprii. Chiar dacă „vraja realului” se estompează ușor-ușor după vizionare, acceptarea convenției că ceea ce am văzut „a fost doar un film” nu ne face să ne comportăm ca și cum filmul nu ar produce semne pentru lumea noastră. Dacă ar îndeplini o funcție de diminuare a realității, atunci filmul nu ar conta prea mult. Dar observăm că avem mai mult de câștigat vizionând filme decât o simplă și hedonistă „relaxare”. Privind filme, ne întoarcem în lume cu un plus de semnificație, fie și doar dacă ne alegem cu un simplu „a fost un film bun; merită văzut”.

Paradoxul, contradicția sunt intrinseci funcției cinemaului. Acesta nu poate fi înțeles într-o altă logică decât cea a contradictoriului. Dar faptul că filmul funcționează pe baza dinamicii funcțiilor contradictorii nu ascunde sensul real al acestei dinamici. Cu alte cuvinte, de ce în cinema există două funcții opuse, una în care

vorbi de o realitate „postfilmică”, în care computerul ia locul camerei. Se știe că pentru Bazin esența cinemaului constă în caracterul ei indexic, adică în capacitatea de a putea să reproducă exact realitatea, prin îndreptarea camerei către ceva ce există în lumea aceasta. În acest sens, se poate spune că realitatea cinemaului, așa cum o vedea Bazin, s-a rupt în bucăți, practic nu mai există decât ca posibilitate, ca alegere. Filmul a devenit un mesager al pluriversului. A se vedea, André Bazin, *Ce este cinematograful?*, vol. I, Polirom, Iași, 2022, în special primele două eseuri.

coeficientul real este prezent, alta în care este absent?¹ O posibilă explicație ar fi dată de diferența de perspectivă dintre cel care privește filmul (spectatorul), cel care observă privitorul de film (criticul de film) și cel care face filmul (regizorul). Fiecare dintre cele trei perspective are coeficienți reali diferiți.

În lumea subiectivă a privitorului de film, convenția este ca totul să fie diferit față de real. Funcția realului este cea mai puțin prezentă. Spectatorul străbate un spațiu comprimat, un timp spațializat, trăiește o realitate calitativ diferită de cea din afara ecranului. Tocmai pentru a pătrunde în sanctuarul cinemaului, spectatorul are nevoie să suspende realitatea.

Din punctul de vedere al regizorului, funcția filmului nu depășește niciodată coeficientul real. Regizorul este tot timpul dependent de obiecte reale, de lumea tehnicii. Realitatea filmului se naște din prelungirea sau dintr-un anumit mod de funcționare a realității. Abia de aici regăsim ideea dependenței de real a cinemaului a lui Bazin. Din perspectiva tehnicii de producție, filmul își extrage esența din realitate.

Abia criticul de film este cel care unește cele două perspective. El înțelege că filmul nu este altceva decât o realitate modificată. Prin funcția imaginativă, se transformă funcția cognitivă a realității și se trece la un fel de „realitate simulată”, ce seamănă, surprinzător de mult, cu modul de funcționare a conștiinței.

Este evident că nouă nu ne sunt accesibile decât două

¹ Acest fapt vrea să însemne că filmul este și nu este real, diminuează dar și amplifică realitatea, este și aparență și esență, corespunde și unei funcții imaginare și uneia logice s.a.m.d.

dintre aceste instanțe perceptive, uneori simultan, alteori consecutiv, de cele mai multe ori succesiv. Probabil că majoritatea cititorilor acestei cărți se regăsește în ipostaza spectatorului, care încearcă să înțeleagă ceea ce vede și să consume din plin experiența filmică. Pentru ei, înțelegerea (*de ce*-ul filmului) urmează percepției. Lor le recomand să înceapă cu partea a II-a a cărții și apoi să lectureze eseurile de teorie a filmului din prima parte.

Pentru alții însă, înțelegerea premerge vizionării. Așa este pentru criticul de film, care aplică o serie de categorii estetice, literare, cinematografice filmelor pe care urmează să le vizioneze. Orice experiență cinematografică este trăită de criticul de film cu „creionul în mână”, filmul situându-se, astfel, în sîajul ideilor sale. Celor care se apropie de categoria „specialistului” în cinema le recomand, evident, să înceapă cu eseurile filosofice despre film.

Perspectiva regizorului nu ne este accesibilă. Putem doar să o intuim, să o discutăm în absență, dar niciodată nu am putea să privim realitatea filmului exact cu ochii creatorului.¹ Dar cât timp acesta își pune semnătura pe film, ca produs al creației sale, putem să ne mulțumim doar cu voyerismul spectatorului de cinema ori cu narcisismul criticului de film.

¹ Desigur, uneori creatorul-regizor ne lasă să pătrundem în mintea lui și să privim, fie și preț de o clipă, filmul cu ochii creatorului. Tarkovski (în special în *Oglinda* sau în *Sacrificiul*) ori Federico Fellini (în capodopera vizuală *La dolce vita*), dar și un Tarantino, ar putea fi pedagogii ideali, pentru că sunt printre pușinii regizori despre care ai impresia că îți deschid ușa pentru a-i privi („acesta sunt eu”, par a spune, de aici și înțelegerea filmelor lor ca instanțe biografice), prin intermediul unor cadre semnificative.

Desigur, lucrurile nu se așează chiar atât de „cuminți” în categoriile esteticii cinematografice. În film avem de-a face, cum am arătat în studiile noastre, cu ambiguități, ciocniri de sensuri, amestecuri amețitoare de planuri, astfel încât nu putem să spunem unde se termină perspectiva spectatorului și de unde începe cea a criticului. După cum nu putem ști nici unde se sfârșește filmul și de unde începe realitatea. De exemplu, ce se poate spune despre relația spectator-critic de film-regizor-actor sau de cea dintre realitatea filmului și cea din afara sălii de cinema într-un film ca *The Truman Show*? Actorul propriei vieți, Truman Burbank este, în același timp, spectator (îl putem întâlni printre noi, după ce a părăsit platoul de filmare), devenind, prin aceasta, regizorul vieții lui. Evident însă că, în primul rând, Truman Burbank este Jim Carrey, dar s-ar putea ca acest fapt să conteze prea puțin în înțelegere. Un film ca cel al lui Peter Weir pune în derivă orice interpretare, îmbrățișând, deopotrivă, ambele funcții cinematografice amintite. Orice film autoreferențial trimite la paradoxuri logice, de tipul paradoxului mincinosului. Un *film despre un film despre un film* este în același timp, și un non-film, non-ficțiune, realitate pură. Sfidând logica, afirmarea afirmării devine o negare, după cum, de data aceasta în limitele logicii, Truman Burbank, fiind ceea ce *nu este* Jim Carrey, este, concomitent, Jim Carrey. ± realitate.

Ambiguitate a prezenței-absenței realității, niveluri diferite ale realului, modalități complexe de funcționare a conștiinței – toate acestea, și multe altele, sunt „existențialiști” filmului. Complexitatea, paradoxul, discontinuitatea, contradicția definesc cinema-ul.

Filmul-metaforă a vieții sau funcție a conștiinței?

Nu știu cine a fost mai întâi: filmul-percepție sau filmul-conștiință? Mă întreb acum asupra a ceea ce am intuit încă de pe la vârsta de patru ani, când am început să joc în propriile mele filme de acasă: că scenariul cinematografic face parte, într-o măsură mai mare decât ar părea la prima vedere, din viața mea. La patru ani, am văzut primul meu film la cinematograful: *Războiul stelelor* și, din acel moment, universul imaginilor mișcătoare a devenit parte din universul meu. Am rămas atât de fascinat de momentul acela de evadare din lume, de ieșire din real, încât m-am reîntors în sala de cinema ori de câte ori simțeam nevoia de a suspenda lumea.¹

Știi că experiența mea a fost experiența multor altor copii. Și acest lucru mă face să mă întreb: de ce ne exprimăm adesea prin scenarii mai mult sau mai puțin ficționale? Nu cumva filmul reprezintă modalitatea privilegiată de cunoaștere a realității lumii noastre? Prin limbajul cinematografiei este vorba de o irumpere a imaginii în conștiință, o poveste fascinantă despre lume reprezentată în gândire? Altfel spus: filmul e o metaforă

¹ Aproape concomitent cu vizionarea primelor filme, mi-am transformat casa și curtea părinților într-un mic Hollywood. Am început să regizez filme, să fac scenarii mai mult sau mai puțin complexe, să devin actorul propriilor mele creații. Deseori, îmi invitam și prietenii la „Hollywood”, deschizându-le ochii imaginației, desfăcându-le lanțurile ce îi țineau legați de iluzia lumii reale și, aidoma evadatului din peșteră, obligându-i să „vadă” filmul pe care eu îl vedeam. Experiența mea filmică – ce a fost practic o inițiere – a coincis cu procesul maturizării spirituale.

a vieții sau/și e o funcție a conștiinței? Abia după ce am început să îmi pun sistematic aceste întrebări și să citesc tratate despre arta cinematografului, am reușit să confecționez un răspuns. Acesta poate fi găsit printre rândurile cărții de față. Sintetizând, cartea mea vorbește despre faptul că filmul este o sintaxă a lumii, ce reflectă foarte bine modul conștiinței noastre de a funcționa (în registrul nocturn al imaginii). Dar ar putea fi, la fel de bine, substratul experiențelor noastre sau, pur și simplu, noua paradigmă vizuală a lumii în care ne urzیم destinele. În epoca imaginii augmentate, cinemaul nu numai că face parte din viața noastră, dar a devenit și metafora principală a acesteia (viața ca film). Poate că, intuitiv, această metaforă mi s-a revelat în jocurile copilăriei, în momentele acelea unice în care jucam în filmele mele, realizând „ruptura de nivel ontic”, sfâșiind pânza realității, suspendând, deopotrivă, spațiul și timpul, mitizându-le, adică reducându-le la scenarii în jurul unui centru, ce îmi contura identitatea de sine.

*

Cu siguranță că, atunci când vorbesc despre filmul-ca-experiență, ca filtru de interpretare a realității, mă gândesc nu doar la actul vizionării, ci și la întreaga experiență pre, inter și post-cinematografică, a cinefilului, ce include așteptarea, încordarea dinaintea proiecției, privirea către pânza albă, apariția bruscă a luminii, țâșnind deodată pe ecran, apoi participarea intensă, cu toate simțurile la ceea ce se petrece, instantaneu, brutal și rapid, în fața conștiinței proprii. Experiența cinematografică e o experiență totală pentru că ești pus în fața unui nou Big Bang, o repetiție eternă a exploziei