

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI, CLUJ – NAPOCA

FACULTATEA DE ȘTIINȚE POLITICE, ADMINISTRATIVE ȘI ALE COMUNICĂRII

ȘCOALA DOCTORALĂ DE HUNGAROLOGIE

BAZELE TEORETICE/ESTETICE ALE DECIZIILOR REGIZORALE ȘI

SISTEMATIZAREA LOR PRACTICĂ

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

- DOMENIUL FILOLOGIE -

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC
PROF. UNIV. DR. CSEKE PÉTER

DOCTORAND
KRÉZSEK CECILIA (născută FELMÉRI)

2015

CUPRINS

I. INTRODUCERE.....	11
I. 1. Importanța tematicii și motivația cercetării	11
I. 2. Tema aleasă din perspectiva bibliografiei	12
I. 3. Încadrarea tematicii	16
I. 4. Dificultățile cercetării	18
I. 5. A Obiectivele și ipoteza cercetării	19
II. CLARIFICAREA NOȚIUNILOR, ABORDĂRI TEORETICE	21
II. 1. Clarificarea noțiunilor	21
II. 2. Abordări teoretice: soluțiile oferite de istoria curentelor și a teoriilor de film	26
II. 2. 1. Introducerea sau faimoasa întrebare baziniană: Ce este filmul?	27
II. 2. 2. Începuturile și montajul	29
II. 2. 3. Montajul clasic și realismul decupajului analitic	30
II. 2. 4. Montajul intern, planul secvență și realismul mizanscenei în adâncime	33
II. 2. 5. Estetica neorealismului italian	36
II. 2. 6. A monta sau a nu monta?	41
II. 2. 7. Se îngreunează sarcina spectatorului.....	44
II. 2. 8. Cum înțelegem filmele?	45
II. 2. 9. Realism vs. realitate	46
II. 2. 10. Narațiunea atotștiutoare	47
II. 2. 11. Godard și înstrăinarea	48
II. 2. 12. Realismul bazinian și modernismul	50
II. 2. 13. Direcții ale dezvoltării teoriilor de film după anii 60	53
II. 2. 14. Realismul percepțional	56
II. 2. 15. Influența realismului asupra istoriei contemporane a filmului	59
III. METODOLOGIA CERCETĂRII	61
III. 1. Metodologia abordărilor teoretice ale lucrării	61
III. 2. Metodologia cercetării	61

III. 2. 1. Motive și indicatori	61
III. 2. 2. Precizarea indicatorilor cercetării	63
IV. PARADIGMA ȘI SINTAGMELE	66
IV. 1. Paradigma: colecția mijloacelor de exprimare filmice	66
IV. 1. 1. Scenariul.....	67
IV. 1. 1. 1. Clarificarea noțiunilor	67
IV. 1. 1. 2. Regizorul este și scenarist sau regizorul adaptează scenariul altuia	71
IV. 1. 2. Preproducția	75
IV. 1. 2. 1. Viziunea regizorală, pregătirea vizuală	75
IV. 1. 2. 2. Bugetul.....	78
IV. 1. 2. 3. Castingul	80
IV. 1. 3. Filmările	86
IV. 1. 3. 1. Instruirea actorilor	86
IV. 1. 3. 1. 1. Clarificarea noțiunilor	86
IV. 1. 3. 1. 2. Mizanscena și unitățile scenei	91
IV. 1. 3. 1. 3. Improvizația	93
IV. 1. 3. 1. 4. Analiza jocului actoricesc, instruirea actorilor în cursul repetițiilor.	95
IV. 1. 3. 1. 5. Actorul în decor	99
IV. 1. 3. 2. Echipa de filmare	103
IV. 1. 3. 3. Mijloacele de exprimare filmice	105
IV. 1. 3. 3. 1. Clarificarea noțiunilor	106
IV. 1. 3. 3. 2. Mișcări de cameră	128
IV. 1. 3. 3. 2. 1. Tipul mișcărilor de cameră	130
IV. 1. 3. 3. 2. 2. Caracterul mișcărilor de cameră	135
IV. 1. 3. 3. 2. 3. Funcțiile mișcărilor de cameră	138
IV. 1. 3. 3. 2. 4. Mișcări de cameră și punct de vedere	141
IV. 1. 3. 3. 2. 5. Mișcările de cameră și montajul	142
IV. 1. 3. 3. 2. 6. Ritmul mișcărilor de cameră	143
IV. 1. 3. 3. 2. 7. Mănuirea camerei	143
IV. 1. 3. 3. 2. 8. Camera de mână	144
IV. 1. 3. 3. 3. Luminile	146

IV. 1. 3. 3. 3. 1. Epocile de ecleraj	146
IV. 1. 3. 3. 3. 2. Construcția luminii	147
IV. 1. 3. 3. 3. 3. Orchestrarea luminii	149
IV. 1. 3. 3. 4. Spațiul filmic	149
IV. 1. 3. 3. 4. 1. Spatiul continuu	149
IV. 1. 3. 3. 4. 2. Axa	150
IV. 1. 3. 3. 5. Timpul filmului	153
IV. 1. 3. 3. 6. Stiluri de filmare	157
IV. 1. 3. 3. 6. 1. Introducere	157
IV. 1. 3. 3. 6. 2. Tehnici de înregistrare	158
IV. 1. 3. 3. 7. Stil regizoral	162
IV. 1. 3. 3. 7. 1. Fiecare film e un cod	162
IV. 1. 3. 3. 7. 2. Stilul hollywoodian de continuitate	163
IV. 1. 3. 3. 8. Ritmul filmului	174
IV. 1. 3. 3. 8. 1. Planuri secvență	176
IV. 1. 3. 3. 8. 2. Montaj rapid	178
IV. 1. 3. 3. 9. Ochii	179
IV. 1. 3. 3. 10. Vizualizare și formate	183
IV. 1. 3. 3. 10. 1. Storyboard	183
IV. 1. 3. 3. 10. 2. Formate	184
IV. 1. 3. 4. Sunetul	185
IV. 1. 3. 4. 1. Rolul sunetului	186
IV. 1. 3. 4. 2. Elementele sunetului de film	187
IV. 1. 3. 4. 3. Sunet și încadratură	191
IV. 1. 3. 4. 4. Sunet și auz	192
IV. 1. 3. 4. 5. Microfoane	193
IV. 1. 3. 4. 6. Montajul de sunet	195
IV. 1. 4. Montajul	196
IV. 1. 4. 1. Introducere	196
IV. 1. 4. 2. Motivația montajului	197
IV. 1. 4. 3. Funcțiile montajului	198

IV. 1. 4. 4. Îmbinarea cadrelor	199
IV. 1. 4. 5. Montajul continuu și incontinuu	200
IV. 1. 4. 6. Montajul invizibil	201
IV. 1. 4. 7. Montajul analitic și sintetic	201
IV. 1. 4. 8. Montarea cadrelor în mișcare	202
IV. 1. 4. 9. Cerințele unui montaj bun după Walter Murch	203
IV. 1. 4. 10. Montajul și editorul	204
IV. 1. 4. 11. De ce funcționează montajul?	205
IV. 2. Sintagme: soluțiile individuale ale unor regizori, totalitatea deciziilor lor regizorale (studii de caz).....	208
V. CONCLUZII	236
VI. BIBLIOGRAFIE	240
VII. LISTA FILMELOR	244

Cuvinte cheie: *film de ficțiune, realism, set de opțiuni stilistice, viziune regizorală, filmare, mijloace de exprimare filmice, montaj.*

1. INTRODUCERE

”In pregătirea unui film nu există decizii minore” (Sidney Lumet)

I. Semnificația și motivația alegerii temei de cercetare

Realizarea unui film presupune o serie de soluții ale unor probleme de natură practică: Unde să plasez actorii și obiectele? Unde să plasez camera de filmat? În ce încadratură să filmez? Cu ce obiectiv? Când tai? Cine să joace un rol? Toate deciziile estetice au consecințe asupra stilului filmului care se validează într-un anumit context din istoria filmului. Când caută răspuns la aceste probleme, realizatorul de film are la dispoziție o paletă largă de modalități și norme din tradiția industriei de film naționale și internaționale care pot să-l ajute în rezolvarea acestora. Desigur, poate reinterpreta aceste norme din perspectiva unei viziuni total personale.

În cercetarea temei m-a impulsionat un motiv personal determinat de faptul că în practica realizării unui film, aceste probleme, complexitatea deciziilor regizorale sunt simultan teoretice, contextuale și practice și în același timp necesită o abordare foarte meticuloasă, drept pentru care aș vrea să văd în mod unitar colecția cât mai completă a acestor factori.

II. Abordarea temei din perspectiva literaturii de specialitate

André Bazin este cel care a subliniat pentru prima oară importanța formei și a stilului filmului, căci nu e totuna dacă aceeași informație o arăt într-o scenă care constă din mai multe montări sau o construiesc într-un singur cadru lung.

Andrew Sarris, critic american de film, a formulat astfel importanța stilului: ”Dacă povestea Scufiței Roșii și a Lupului o arătăm cu Lupul în prim-plan și Scufița Roșie în planul secund, atunci accentul cade pe problemele emoționale ale Lupului, a cărui dilemă ar putea fi aceea că nu rezistă să nu mănânce fetițe. Însă dacă în prim-plan este Scufița Roșie și Lupul în plan secund, atunci poate că povestea este despre problemele cu care se confruntă o făptură

nevinovată într-o lume rea.”¹ Sarris simplifică desigur, dar ceea ce afirmă este extrem de relevant: stilul ales influențează impactul poveștii.

Potrivit criticului de film David Bordwell, nu este întâmplător dacă pe ecran se arată ceva într-un fel și nu într-altul, ci e rezultatul unei alegeri (instinctiv sau îndelung cântărite) – modul în care realizatorul de film rezolvă o anumită problemă. Din perspectiva lui Bordwell este indiferent de la cine vine decizia, nu greșim mult dacă considerăm regizorul a fi filtrul final, căci el este cel care alege dintre ideile care vin din dreapta și din stânga, el este cel care spune da-ul final asupra unui lucru.²

III. Delimitarea temei

Seria de decizii regizorale este o temă inepuizabilă, căci pe cât de mulți regizori există, pe atât există însutit mai multe drumuri și înmiite decizii. Cercetarea am redus-o pe baza următoarelor criterii:

Genul filmului, contextul deciziilor regizorale: lucrarea discută despre luarea deciziilor regizorale în contextul istoriei filmului, dar nu abordează mai larg aceste decizii din perspectivă istorică, ideologică, socială, sociologică și nici din punctul de vedere al alegerii subiectului.

Delimitarea din perspectiva diferitelor etape în realizarea unui film: lucrarea examinează întregul proces al filmării, însă doar din perspectiva deciziilor specifice legate de regie. De asemenea, analizăm scenariul doar din prisma regizorului, în ciuda faptului că mulți dintre ei își scriu scenariile propriilor filme, deoarece scrierea de scenarii poate fi abordată ca temă de sine stătătoare a oricâtor teze doctorale.

Încadrarea din perspectiva teoretică a filmelor analizate: voi prezenta în primul rând teoriile dezvoltate de-a lungul reprezentării realității, adică cel mai important element pentru esența fizică a filmului.

Încadrarea din punctul de vedere al regizorilor analizați:

1. *Criterii calitative: apartenența la canon.* Revista *Sight & Sound* solicită în fiecare deceniu un grup de profesioniști și critici internaționali pentru a întocmi propria ei listă cu cele mai bune 10 filme din toate timpurile. Din această listă generală am ales acei regizori de

¹ Sarris 1967, p.iii.

² Bordwell 2005, p. 255

film care în interviuri vorbesc despre propriile decizii și tehnici de filmare, adică despre propriul drum regizoral.

2. *Criteriul descoperirii:* Având în vedere că o mare parte a interviurilor pregătite cu regizorii nu se referă la decizii profesionale detaliate, următorul criteriu de selecție a celor menționați a fost simpla existență a unui interviu de acest tip și descoperirea lui.

IV. Dificultățile cercetării

Principala dificultate a cercetării este aceea că nu există metodologii științifice pentru analiza procesului de creație și a deciziilor regizorale. Așa încât, pe lângă analiza procesului de creație și a deciziilor regizorale a trebuit să configurez structura pe care o prezint de-a lungul acestei analize și pe care am alcătuit-o pe de o parte, bazându-mă pe suportul teoretic al literaturii de specialitate, în primul rând pe conceptul succint de ”analiza în scopul procesului creativ” al lui Kovács András Bálint și pe de altă parte, pe experiența creativă și pedagogică personală.

O altă dificultate a cercetării a fost restricția oarecum subiectivă a temei, căci este dificil să decizi, în prezentarea anumitor zone ale instrumentelor regizorale, ce grad de detaliere și profunzime e motivat – pentru a decide în această privință am apelat de asemenea la propria-mi experiență de creație.

V. Obiectivele și ipoteza cercetării

Lucrarea abordează creația de film din perspectiva practicii și în același timp presupune că aceasta nu înseamnă doar o serie de decizii practice ci că orice decizie de acest fel, fie ea conștientă sau intuitivă, are un context estetic. Pe latura teoretică, analizez deciziile impuse de contextul istoric al filmului pentru care sau împotriva cărora regizorul poate să ia poziție.

Ipotezele lucrării sunt următoarele:

1. Se presupune că există o paradigmă ce conține toată gama deciziilor regizorale. Obiectivul lucrării este să analizeze pe rând instrumentele de limbaj filmic și semnificația mijloacelor cinematografice, precum și funcționarea lor și se străduiește să realizeze o enumerare cât mai amplă a acestora, a semnificațiilor posibile, precum și a impactului pe care îl au.

2. Elementele abordărilor individuale ale anumitor regizori ce aparțin canonului, atitudinea creativă și metodele lor de lucru sunt toate prezente în depozitul conceptelor, fac parte din paradigmă.

Pe scurt, **ipoteza** lucrării se referă la analizarea posibilității existenței unei paradigme care să conțină toate deciziile regizorale. Se presupune că aceasta ar putea exista, iar **obiectivele** lucrării ar fi să instituie o asemenea paradigmă, depozit de concepte la a cărui elemente, probabil, orice operă cinematografică sau regizorală se aliniază ca sintagmă. Lucrarea încearcă să **demonstreze** corectitudinea acestei paradigme prin analiza celei de **al doilea ipoteze**: și carierele și metodele regizorale ale unor regizori cu metode inovative fac parte din paradigma.

2. CLARIFICAREA NOȚIUNILOR, ABORDĂRI TEORETICE

Deoarece una dintre temele majore ale lucrării este totalitatea conceptelor și a semnificației limbajului filmic, clarific în acest capitol doar conceptele de bază necesare înțelegerii obiectivului cercetării: Ce este regia? Ce este regizorul? Ce este decizia? Ce este filmul de ficțiune? Ce este opera de artă? Ce este procesul creativ? Ce este limbajul de film?

ABORDĂRI TEORETICE: SOLUȚIILE OFERITE DE ISTORIA ȘI TEORIA FILMULUI

În acest capitol analizez evoluția mijloacelor de expresie cinematografică și impactul lor asupra stilului în diferite epoci și contexte din istoria filmului, precum și teoriile și modul de gândire corelate acestor aspecte. Istoria teoriei filmului e urmărită în cea mai simplă cronologie, iar analiza o reduc la o problemă de bază, la schimbările abordării realismului și ale atitudinii realiste de-a lungul poveștii filmului.

Introducere sau faimoasa întrebare a lui Bazin: ce este filmul?

Potrivit lui Bazin, reprezentarea realității ține de esența filmului și este de asemenea una dintre provocările sale fundamentale. În cazul filmului (ca și în al altor forme de artă) există o

puternică corelație între subiect și formă. ”Dacă știm modul în care filmul spune ceea ce are de spus, poate că putem înțelege mai bine și ceea ce vrea să spună.”³

Orice estetică trebuie să decidă ce vrea să rețină sau să facă uitat din realitate și ceea ce consideră că merită a fi salvat. Deoarece estetica artei filmului urmărește în primul rând să producă iluzia realității, această decizie constituie și o contradicție fundamentală căci, pe de o parte, nevoia de a selecta și de a admite doar un segment de realitate este inacceptabilă, iar pe de altă parte, aceasta este întru totul necesară deoarece arta există doar prin prisma acestei decizii. După Bazin, stilurile pot fi clasificate după cât din realitatea descrisă se regăsește în ele.

Unul dintre secretele revigorării realiste a narațiunii este legat de prezentarea în timpul real a lucrurilor, spre deosebire de noțiunea abstractă de timp a filmelor hollywoodiene. Acest tip cinematografic respectă continuitatea de spațiu și timp. Efectul dramatic (care înainte s-a realizat prin intermediul montajului) se naște aici prin intermediul punerii actorilor în aceeași imagine care demonstrează coexistența lor. Această procedură (decupajele interne) atinge relația intelectuală dintre privitor și imagine.

Mai departe se vorbește despre decupajele filmelor clasice, despre realismul analitic al montajelor, decupajul interior, reglajele lungi și profunzimea realismului acestora, despre estetica neorealismului italian, dilema de a tăia sau nu după conceptul lui Bazin, despre sarcina grea a spectatorului de a putea înțelege filmele. Apoi, vorbesc despre relația dintre realism și realitate, narațiunea omniștientă, despre Godard și înstrăinare, relația dintre realismul și modernismul lui Bazin, despre câteva orientări ale dezvoltării teoriei filmului după anii 60, importanța stilului, orientarea atenției spectatorului, realismul perceptual.

Efectele realismului în filmul de artă contemporan

Pe Bazin îl interesa ca pe lângă limbajul oficial de film să fie recunoscut și un alt tip de limbaj, astfel încât limbajul de film hollywoodian să nu fie singurul limbaj cinematografic, realismul comercial să nu fie unicul realism. Și asta s-a și întâmplat: după jumătate de secol de la moartea lui Bazin, setul de opțiuni stilistice considerat primordial de către el și setul clasic de opțiuni stilistice hollywoodiene nu sunt altceva decât două seturi diferite (printre altele). Adică, două seturi-normă, sau două seturi de convenții.⁴

³ Bazin 2002, p. 32.

⁴ Gorzo 2012, p. 164.

3. METODOLOGIA CERCETĂRII

Metodologia fundamentului teoretic al disertației

Am prezentat rolul contextual al istoriei filmului în deciziile regizorale, ceea ce nu e altceva decât o selecție a unei sume a mijloacelor tehnice de exprimare și excluderea alteia, adică deciziile de creație pro și contra de-a lungul anumitor direcții din istoria filmului. Toate acestea le-am analizat în primul rând din perspectiva realismului cinematografic: ce reprezintă într-o anumită epocă o anumite atitudine regizorală din acest punct de vedere.

Metodologia de cercetare a tezei

A. Motive și indicatori

Punctul de plecare al metodologiei acestei cercetări a fost determinat de cartea lui Kovács András Bálint, *”Analiza audiovizuală”*; din prisma laturii creative analizez opțiunile care stau la dispoziția realizatorilor de film.

În consecință, cercetez suma deciziilor pe care regizorii, mai mult sau mai puțin conștient sau instinctiv, le ating în analiza lor în scopul procesului creativ.

Presupun că, regizorul face în timpul realizării filmului, în paralel cu procesul de creație și o analiză pe motiv critic.

Următoarele teme care se conturează vor desemna în același timp și indicatorii cercetării:

1. *Crearea și analizarea „concept store”-ului limbajului de film* – analiza și cartografierea mijloacelor de exprimare cinematografică. Aceasta este paradigma pe care această lucrare dorește s-o creeze.
2. *Anumite abordări și concluzii regizorale* – modalitățile sistemului clasic hollywoodian sau contextul filmelor independente care sunt la îndemâna acestor regizori. Acestea sunt sintagmele analizate.

B. Precizarea indicatorilor de cercetare

1. ”Concept store”-ul limbajului de film, sau depozitul de mijloace cinematografice de exprimare care stau în spatele deciziilor de creație.

În acest capitol voi enumera acele întrebări la care crearea unui film trebuie să răspundă și o serie de posibilități din care realizatorul poate să decidă alegerea sa.

Din literatura de specialitate găsesc a fi cea mai importantă cartea lui Szabó Gábor intitulată *Cartea filmului*, care face o grupare destul de cuprinzătoare a alegerilor din domeniul vizual, dar se referă prea puțin la complexul de întrebări referitoare la pregătire, decupaj, sunet, echipă de filmare și nu discută aproape deloc despre zona deciziilor dramaturgice și ale celor legate de actori.

Din bibliografia internațională de specialitate consider că este cea mai folositoare pentru lucrare cartea lui Tom Kington intitulată *Total directing*. Structura anumitor capitole ale cărții lui Kingdon au fost de ajutor în dezvoltarea structurării paradigmei lucrării.

Prezint structurarea cronologică a mijloacelor de exprimare cinematografică în diferite etape de-a lungul procesului de realizare a filmării.

Toate acestea formează limbajul de film și normele acestuia. Mijloacele de exprimare cinematografică îi oferă regizorului, în decursul creației, un număr infinit de combinații posibile din care el trebuie să decidă, după caz, fiecare alegere.

2. Abordările și concluziile personale ale regizorului din prisma personalității și experienței sale, a preferințelor sale: regizorii au la îndemână modalități de lucru, răspunsuri individuale, drumul personal, intuiția, în interiorul și în afara trendurilor, în și în afara Hollywoodului.

În acest capitol al cercetării analizez interviurile regizorilor și pe baza acestora analizez întreaga sintagma regizorală. Aici țin să menționez ca fiind de ajutor cartea de interviuri a lui Laurent Tirard.

4. PARADIGMA ȘI SINTAGMELE

”Fiecare regizor se întâlnește cu aceleași probleme și fiecare își găsește drumul pentru a le răspunde.” (Patrice Leconte)

I. PARADIGMA: DEPOZITUL DE MIJLOACE DE EXPRIMARE CINEMATOGRAFICĂ

Obiectivul principal al lucrării de doctorat este de a reuși să întocmească un sistem care să cuprindă toate deciziile creației de film și elementele sale de bază.

Am mai menționat în capitolul despre ipoteza și obiectivul lucrării că sistemul l-am creat prin prisma propriei mele experiențe creative, însă anumite părți ale subsistemului le-am grupat pe baza diferitelor surse din literatura de specialitate.

Acest capitol reprezintă cea mai mare parte a lucrării, aici încerc să adun și să analizez totalitatea mijloacelor de exprimare filmică și, legate de acestea, o listă cât mai amplă a descoperirilor și observațiilor făcute în decursul istoriei filmului, a posibilelor semnificații și influențe ale acestora. Analizez pe rând instrumentele limbajului de film și a mijloacelor de expresie și funcționarea lor pe parcursul procesului de creație.

Am introdus în lucrare și studii de caz bazate pe propria mea experiență practică pe parcursul realizării filmelor mele.

SCENARIUL

Deși scrierea scenariului este considerată a fi parte integrantă a procesului de creație la un procent mare de regizori importanți, nu toți semnează scenariul propriilor filme. În această lucrare analizez aspectele legate de scenariu doar din perspectiva deciziilor activității regizorale.

Trebuie să facem distincție între cazul în care regizorul are la baza filmului propriu scenariu și cazul în care face filmul după scenariul altuia. Această diferențiere are importanță din perspectiva calității de *autor* a regizorului dar, ca în orice lucru legat de film, are și consecințe care afectează practica regizorală.

PREGĂTIREA

1. Viziune regizorală și cercetare

Unii regizori au o viziune personală foarte puternică și care le caracterizează cea mai mare parte a muncii. Regizorul care are o concepție puternică încearcă să o introducă în toate deciziile sale din faza pregătitoare, în timpul filmărilor și în perioada de post-producție.

Cercetarea oferă materie primă creierului, pentru a crea ceva original. Ceea ce noi numim creativitate este de multe ori o regândire a unor idei deja existente, situate într-un nou context.

Regizorul este ajutat de mulți alții în munca de cercetare, ba mai mult, în faza de pre-producție mare parte a muncii regizorale este de a prelucra informațiile prezentate de aceștia, de a decide din sute de opțiuni de casting, scenografie, recuzită, costume, machiaj, coafură, locație.

2. Bugetul

Bugetul influențează într-un mod puternic stilul filmului și deciziile creative. S-au născut o mulțime de capodopere datorate unui buget restrâns și de asemenea, sunt și filme care nu ar fi putut fi la un nivel corespunzător dacă nu ar fi avut la dispoziție suma adecvată de bani. Problema bugetului este una dintre cele mai importante puncte de plecare ale deciziilor de creație, resursele financiare disponibile determină setul de mijloace de expresie din care, în cadrul filmărilor, regizorul poate să-și aleagă.

Pentru a putea lua deciziile adecvate, regizorul trebuie să clarifice câteva lucruri legate de buget. Acestea sunt discutate în acest capitol.

3. Castingul

Deși Sidney Lumet susține că în producția de film nu există decizii minore, alegerea actorilor poate fi una dintre cele mai mari.

Distribuția determină filmul, actorii sunt întruchiparea viziunii regizorului; alegerea lor este o declarație și o confirmare a modului în care regizorul își imaginează personajele și este, în același timp, și o declarația în ce privește modul în care regizorul vede filmul în ansamblu. În acest capitol lucrarea discută despre deciziile regizorului în ceea ce privește castingul.

FILMAREA

”Din punct de vedere tehnic filmul nu este complicat, teoria și bazele pot fi însușite în câteva săptămâni. Dar apoi, când trebuie aplicate în practică, regizorul își dă seama că trebuie să ia în considerare o serie de variabile (oameni, vreme, ego-uri, istorii), atât de mulți factori care sunt imposibil de ținut sub control.” (John Boorman)

1. Îndrumarea actorului

În legătură cu îndrumarea actorului clarific câteva concepte de bază: subtextul, actele, secvențe de scenariu, secvențe, arce, întrebări referitoare la personaj, factori fiziologici, dimensiunea socială, dimensiunea psihologică și tridimensionalitatea structurii osoase a personajului, scopurile personajului, rezistența, punerea în scenă și unități.

Apoi, se discută în detaliu despre probleme interesante legate de jocul actorilor, cum ar fi: improvizația, relația dintre actor și echipă, cât de mult este influențat jocul actorului de posibilitatea de a face repetiții sau nu.

Analiza jocului actorilor și instrucțiuni în decursul repetițiilor

”A trăi sincer în circumstanțe imaginare” (Sanford Meisner)

Ceea ce caută un regizor în jocul actorului este adevărul, o interpretare a adevărului care spectatorului să i se pare real. Stilul predominant de joc actoricesc în Hollywood este naturalismul de tip stanislavskian în interpretarea școlii de actorie-metodă americană. ”Acest stil pune accent în egală măsură pe experiență personală și pe realismul psihologic.”⁵ În acest capitol lucrarea acoperă următoarele subiecte: metode regizorale, prospețimea jocului actoricesc și relațiile dintre actori, jocul actoricesc de calitate.

2. Echipa

”Un regizor talentat oferă oportunități la care se pot alipi ceilalți lideri ai diverselor departamente, actorii, care sunt de fapt liderii propriilor lor departamente. Acesta cred că este adevăratul rol al regizorului. Precum și acela de a apăra viziunea colectivă prin acceptarea sau refuzul anumitor contribuții. În cele din urmă, regizorul este sistemul imunitar al filmului.” – spune Walter Murch.

Regizorul lucrează cu o echipă de oameni inteligenți și creativi care trebuie să fie coordonați și încurajați pentru a da tot ce-i mai bun în ei. Regizorul trebuie să ia o serie de decizii și în privința echipei, de exemplu: în ce măsură este prietenos cu ei, în ce măsură distant etc.

Alegerea de către regizor a celor mai apropiați colegi, care îi vor fi și consilieri pe parcursul filmării, are o importanță cheie pentru succesul desfășurării producției. Această echipă va fi vocea regizorului prin care va comunica cu diferitele departamente. Cei mai importanți membrii ai echipei sunt: șeful de producție, primul asistent, asistentul secund, responsabilul cu locația, responsabilul de continuitate.

⁵ Kingdon 2004, p. 159

3. *Mijloace de exprimare filmică*

Clarific următoarele noțiuni: cadrul, înregistrarea, scena, secvența, narațiunea filmică, dramaturgia, cadrul primar, încadraturile, precum și valorile și utilizarea acestora, folosirea planului apropiat în filmarea unei secvențe și în deciziile regizorale legate de folosirea planurilor.

Despre cadru discutăm în câteva subcapitole: valoarea locală a cadrului, succesiunea cadrelor, 1+1=3. Clarific câteva noțiuni de bază legate de funcția unui cadru în succesiunea acestora: establishing shot, shot – reverse shot, action shot – reaction shot, cut in – cut away. Vorbesc despre împărțirea după tipul cadrului, din cele trei puncte de vedere: cel obiectiv, cel subiectiv și POV.

Subiectele, precum **obiectivul, lărgimea obiectivului, alegerea lui și stabilirea poziției camerei de filmat, adâncimea imaginii, distorsiunile imaginii, înălțimea camerei de filmat etc** le discut tot în acest capitol. Când regizorul stabilește poziția camerei, nu fixează doar poziția fizică a acesteia, ci alege și unghiul obiectivului și distanța focală, adică, stabilește ce vede camera din poziția respectivă. Prin stabilirea poziției camerei, autorul decide și până unde vor intra personajele în cadru, adică decide asupra încadraturii. „Când alegem obiectivul, alegem în același timp și o lume vizuală, viziunea – ochiul spectatorului.”⁶

Lucrarea se ocupă și de problemele legate de **compoziție**: secțiunea de aur; ce se întâmplă dacă în mod conștient ne abatem de la regula secțiunii de aur și nu lăsăm imaginea să se compună la locul ei, orizontale, verticale, diagonale, compoziții deschise și închise, focusarea atenției spectatorului.

4. *Mișcări de cameră*

Sugerarea mișcării era una dintre marile provocări din istoria picturii, realizarea unor compoziții dinamice care să ajute la exprimarea avântului, a mișcării. În cazul filmului, mișcarea nu trebuie sugerată ci doar arătată.

În lucrare aplic împărțirea lui Szabó, care divide mișcările de cameră în bi-dimensionale (panoramă, zoom) și tri-dimensionale (făhrt, crane). Deși în procesul realizării unui film niciun regizor nu gândește în acești termeni de împărțire, în cazul realizării paradigmei din prezenta lucrare e importantă gruparea logică a termenilor.

⁶ Szabó 2002, p. 33.

Mișcările de cameră sunt pentru regizor poate una dintre cele mai puternice modalități de a-și exprima interpretarea personală, modul său specific de povestire, când ia spectatorul de mână, când îl lasă singur. În funcție de rolul pe care îl au acestea în succesiunea cadrelor, Szabó diferențiază patru tipuri de bază: **de urmărire, de legătură, de descriere și dinamică**. În succesiunea imaginilor, mișcările de cameră pot avea următoarele funcții: **descrierea spațiului, montaj intern, construirea ritmului sau atmosferei filmului, accentuări**. Lucrarea pune în discuție și următoarele probleme: mișcări de cameră și punct de vedere, mișcări de cameră și montaj, ritmul mișcării de cameră, camera de mână, steadycam și stilul camerei mișcătoare.

5. *Lumini*

Szabó împarte istoria eclerajului în trei epoci. În lucrare preiau această împărțire și structurez subcapitolul conform acesteia. Prima epocă este epoca fotografiei-atelier, a doua este realismul luminii, iar a treia este surrealul eclerajului.⁷

Când pun luminile, directorii de imagine reproduc construcțiile de lumină existente în realitate din elementele acesteia. De aceea este important de știut care sunt aceste elemente, de ce diferă lumina într-o dimineață de vară de cea dintr-o după-masă de iarnă? Cum se poate reconstitui soarele care bate și cum vremea noroasă?

În acest capitol se discută următoarele noțiuni: lumina directă și secundară, contrastul de lumină, lumina direcționată și cea difuză, desenul luminii, suprafața, orchestrarea luminii.

6. *Spațiul filmic și timpul filmului*

Crearea spațiului este una dintre principalele probleme ale fiecărui film. Pentru realizarea acestuia s-a introdus noțiunea axei, care ajută spectatorul să se orienteze în spațiul de multe ori fictiv al filmelor. În acest capitol se discută problemele legate de axa statică și de cea dinamică.

La filmare, cadrele nu se înregistrează în timp continuu și de cele mai multe ori nu se înregistrează nici în cronologia în care apar în film. De aceea, mișcările vor fi puțin diferite și de asemenea, luminile și fundalul, chiar dacă realizatorii filmului fac tot posibilul pentru eliminarea acestor diferențe. Totuși, în mintea spectatorului se încheagă procesul. În legătură cu timpul filmului, în lucrare se discută următoarele teme: săriturile de timp continue, montajul ce sare pe momente cheie, timpul și prezentul filmului, pulsarea, ritmul.

⁷ Szabó 2002, pp. 127-128.

7. *Stiluri de filmare*

Elementele despre care s-a discutat în capitolele precedente se contopesc până la urmă și astfel se naște scena. Proiectul scenelor se face înainte de filmare, acest procedeu se numește decupaj și este făcut de obicei de către regizor împreună cu directorul de imagine.

„Autorii de filme din Europa sunt inspirați să realizeze în primul rând diferite scene într-un mod inovativ, fără a se repeta sau fără a imita pe alții. Mentalitatea americană este contrariul acesteia.”⁸ Școala clasică hollywoodiană a creat un set de reguli în privința decupajului unei scene și a cărui respectare este aproape obligatorie pentru un regizor american. Cineaștii europeni au creat opusul acesteia pentru că încercau să evite tocmai încremenirea în aceste șabloane. Deci nu se confruntă două școli, ci o școală și negarea acesteia.

În continuare analizez două sisteme de decupaj: cel de suprapunere și cel de master.

8. *Stil regizoral*

Fiecare film e un cod

În cinema nu există răspuns univoc. Nu există reguli care nu pot fi încălcate. Autorul poate face orice dacă prin asta ajunge la rezultatul dorit. Fiecare film își are propriile reguli. Un film poate să folosească sistemul clasic al regulilor, dar poate și să-și creeze propriul cod, care să fie valabil doar în acel film. Pentru spectator, la începutul vizionării unui film, sunt valide regulile clasice unanim acceptate ale limbajului filmic, care s-au format de-a lungul timpului și care se schimbă foarte încet. Dacă filmul, în primele cadre, se ține de aceste convenții, atunci spectatorul înțelege că va comunica în limbajul obișnuit. Dacă însă primele cadre ale filmului conțin orice element filmic neobișnuit, atunci spectatorul va renunța aproape imediat la așteptările sale inițiale, dezactivând în el limbajul clasic de film și va fi gata să accepte un limbaj nou.

Stilul hollywoodian de continuitate

În secolul trecut s-a format un șir de reguli care au definit modul în care se filmează o dramă și totalitatea acestor reguli se numește stil hollywoodian de continuitate (Hollywood Continuity Style, sau HCS). Acest stil s-a răspândit așa de mult încât e greu de spus cât de arbitrar este sau cât de mult reflectă logica naturală a filmului. Cercetările din secolul trecut legate de percepție, cogniție, sistemul de vedere al omului, au conturat totuși faptul că sistemul

⁸ Szabó 2002, p. 15.

montajului care are ca obiectiv realizarea continuității reflectă caracteristicile percepției umane universale. HSC-ul subordonează montajul povestirii și încearcă servirea maximă a spectatorului.⁹

În această lucrare tema este discutată în următoarele subcapitole: înregistrarea clasică a unei secvențe, cadrul anterior, realizarea continuității, contra-cadrul și așteptările spectatorului, semnul de montaj, evitarea montajului săritor, continuitatea mișcării, continuitatea actorului, continuitatea în decor, regizorul și cel care ține jurnalul filmării, continuitatea din cadru în cadru, continuitatea în diferite planuri, recuzitele.

9. Ritmul filmului

În film ritmul este o unealtă ce are un rol asemănător culorilor în pictură. În film, ritmul se referă la organizarea și gruparea cadrelor de diferite lungimi într-o scenă. În afară de asta, unele cadre au ritmul lor interior care contribuie la realizarea ritmului scenei ca întreg. Din perspectiva regizorului, la crearea ritmului filmului contribuie o serie de elemente despre care vorbesc în acest capitol.

10. Ochii

Când spectatorul vrea să se uite în sufletul personajului se uită în ochii lui. Ochii, în cazul cel mai frecvent, sunt indiciul cel mai sigur referitor la starea personajul. Lucrarea discută ochii personajului în diferite aspecte ale realizării unui film: suportul reciproc între actori și contactul privirii, ochii din perspectiva eclairajului și a mișcărilor de cameră, poziția camerei, înălțimea camerei, punctul de vedere.

11. Vizualizare și formate

Odată cu progresul pre-producției, regizorul are opțiuni tot mai concrete pentru imaginarea filmului: se conturează distribuția, scenograful prezintă schițe și proiecte vizuale etc, iar regizorului îi va fi tot mai ușor să vizualizeze filmul. Storyboardul servește aceluiași rol.

Formatul în care se filmează are de asemenea efect asupra unui șir de decizii estetice.

⁹ Varga 2013, pp. 34-35.

12. Sunetul

În timpul vizionării unui film, sunetul este conștientizat mult mai puțin decât imaginea – deși efectele de sunet influențează puternic spectatorul. Cam jumătate dintre informațiile transmise de către un film sunt codate în sunet. Filmul folosește sunetul ca pe o tehnică de exprimare și sunetul încadrează, accentuează, creează atmosferă, ba mai mult, cu sunetul se pot face toate aceste lucruri într-un mod mai abscons și cu mai mare efect asupra subconștientului spectatorului decât cu imaginea.¹⁰

Lucrarea prezintă rolul sunetului și componența lui. Elementele sunetului unui film pot fi grupate în trei categorii: dialog, muzică și zgomote. Lucrarea discută legătura între sunet și încadratură, sunet și auz, rolul microfoanelor și, desigur, montajul de sunet.

MONTAJUL

Schimbarea cadrelor poate avea următoarele motive: schimbare de spațiu, de timp, de unghi sau ritmicizare.

Montajul are trei funcții de bază: construirea spațiului convențional de film, crearea timpului convențional al filmului, realizarea unor asociații.

Secretul unui montaj bun se află în ajustarea cadrelor, ceea ce depinde în cea mai mare măsură de talentul editorului. Punctul ajustării este cel în care trebuie schimbat cadrul din punctul de vedere al ritmului și al vizualului, pentru că montajul în acest punct poate atinge efectul dorit. Relația calității vizuale dintre cadrele care urmează unul după altul sunt definite de următoarele componente vizuale: relații lumină-umbră, direcțiile mișcării, ritmul mișcării, compoziția grafică a imaginii, planurile imaginii.

În continuare se discută următoarele probleme: montajul continuu și incontinuu, montajul invizibil, montajul analitic și sintetic, montajul cadrelor în mișcare, cerințele unui montaj bun după Walter Murch, montajul și editorul, de ce funcționează montajul, unde trebuie montat, și unde nu.

¹⁰ Szabó 2002, p. 141.

II. SINTAGMELE: SOLUȚIILE INDIVIDUALE ALE UNOR REGIZORI, TOTALITATEA DECIZIILOR LOR REGIZORALE (STUDII DE CAZ)

Regia este, de fapt, realizarea colaborării dintre elementele cercetate în capitolele anterioare. Fiecare scenă poate fi regizată în nenumărate moduri, o sută de regizori vor avea o sută de metode diferite de a realiza filme și fiecare metodă este corectă. Și fiecare regizor va avea ca și punct de pornire folosirea colecției teoriilor și a mijloacelor de exprimare filmice puse în discuție de prezenta lucrare în capitolele anterioare. Laurent Tirard a făcut un șir de interviuri cu regizori care aparțin canonului și concluzia acestor interviuri este că fiecare regizor trebuie să-și găsească abordarea personală în ceea ce privește crearea unui film. De exemplu, dacă unui regizor începător îi place stilul vizual a lui Lars von Trier, dar îi e mai simpatic modul lui Woody Allen de a conduce actorii, atunci, în acest caz, e posibil să folosească stilul amândurora și să le combine într-un mod care să aducă ceva complet nou.¹¹

1. Regizori care și-au început cariera înainte de agitația anilor 60, într-un anturaj mai conservativ. Acești regizori au devenit autori într-o epocă în care nici nu a existat noțiunea de autor în domeniul filmului. În această categorie se analizează deciziile regizorale ale lui JOHN BOORMAN și SYDNEY POLLACK.
2. Regizori care și-au început cariera în anii 70, o epocă fertilă și inovativă, când au fost chiar încurajați să reinventeze regulile filmului atât din punct de vedere formal cât și de conținut. În această categorie se analizează deciziile regizorale ale lui WOODY ALLEN, BERNARDO BERTOLUCCI, MARTIN SCORSESE și WIM WENDERS.
3. Regizori care au o semnătură puternică și ale căror filme, oricare dintre ele, poi fi legate de persoana lor de la primul cadru până la ultimul, așa cum și o pictură semnată Van Gogh spune la prima vedere cine-i e autorul. În această categorie se analizează deciziile regizorale ale lui PEDRO ALMODOVAR, TIM BURTON, DAVID CRONENBERG și JEAN-PIERRE JEUNET.

¹¹ Tirard 2002, p. xii.

5. CONCLUZII

Am ajuns la următoarele concluzii în ceea ce privește relația dintre deciziile regizorale analizate ca sintagme și colecția mijloacelor de exprimare ca paradigmă:

Regizorii sunt conștienți de **relația dintre noțiunea de autor și faptul că regizorul scrie sau nu scenariul filmului pe care-l regizează** și despre această problemă au păreri categorice.

În interviuri, aproape fiecare regizor a făcut afirmații legate de importanța **viziunii regizorale**, a concepției puternice și despre faptul că diferitele decizii trebuie luate pe această axă.

De asemenea, fiecare regizor gândește diferit despre calitatea și exigența fazei de **preparație**, diverși regizori pun mai mare accent pe pregătirea diferitelor tematici, oscilează între pregătirea până la detalii tehnice și importanța spontaneității, dar toți cugetă mult asupra acestei probleme. Unii regizori încep filmările cu un storyboard desăvârșit și din siguranța câștigată datorită acestuia îndrăznesc să inoveze, alții scriu scenariul în timpul filmărilor și tocmai prin acest lucru se auto-constrâng bine calculat să stoarcă din ei cât mai multă creativitate. Fiecare regizor consideră importantă aducerea întâmplătorului și a spontanului în procesul de creație, cu toate acestea, într-un mod sau altul, fiecare regizor se pregătește pentru filmări chiar dacă pregătirea asta nu are dovezi palpabile.

Deși pentru cineva laic, în analiza motivațiilor creative, **bugetul** pare a fi un detaliu prozaic ce nu influențează creația, totuși, o parte dintre regizori a atins tema într-o formă sau alta și nu a neglijat importanța acesteia.

Castingul ocupă un loc important în sintagma fiecărui autor, unii regizori chiar consideră valoarea castingului ca fiind nouăzeci la sută din munca cu actorii. De asemenea, metodele de casting ale regizorilor confirmă validitatea capitolului de referință din paradigmă.

Munca cu actorii se numără printre problemele cele mai importante ale oricărui regizor și fiecare consideră important să asigure actorilor o atmosferă de siguranță în nebunia filmărilor, deoarece doar în acest fel se poate asigura ca actorii să nu joace un rol, ci să aibă curajul să fie ei înșiși. Marea parte a regizorilor nu consideră ca fiind o idee bună instruirea excesivă a actorilor ci sunt de părere că, dacă castingul e bun, actorii trebuie lăsați să se desfășoare. Fiecare regizor este deschis improvizației într-o anumită măsură, deși cadrele improvizației diferă de la un regizor la altul. Cei mai mulți regizori se preocupă de relația dintre repetiții și prospețimea

jocului actoricesc, de probleme cum ar fi locul și posibilitățile actorilor de a se mișca în decor etc.

Regizorii sunt conștienți că realizarea filmelor este o muncă în echipă și că merită folosite energiile creative ale **echipei de filmare**, de importanța relației cu echipa, pentru că de ei depinde în mare măsură calitatea finală a filmului.

Mulți regizori povestesc despre obiceiul lor de a **încadra** scenele, despre preferințele lor legate de planuri apropiate, despre cum le place să introducă un personaj. Mulți au opinii categorice legate de folosirea obiectivelor, despre **unghiul** lor, despre **adâncimea** imaginii sau distorsiunea ei pentru a obține rezultatul dorit. Majoritatea regizorilor decid ei înșiși **poziția camerei, mișcările de cameră** și scopul pentru care le folosesc.

Mare parte dintre regizori au și o concepție referitoare la ecleraj sau la culorile pe care doresc să le folosească într-un anumit film.

Decupajul scenelor, stilurile de filmare, folosirea sau nu a cadrelor de **coverage** sunt toate decizii conștiente. Unii regizori vor să se asigure pentru faza de montaj și înregistrează mult, alții nu vor să risipească timp și energii pentru imagini ce nu vor apărea în film și de aceea aleg să riște.

Chiar și decizia aparent tehnică de a se decide asupra **formatului imaginii** este o decizie importantă din cauza consecințelor estetice ale acesteia.

Din cele de mai sus reiese că deciziile autorilor analizați ca sintagme se potrivesc în paradigma realizată în prezenta lucrare.

În ceea ce privește ipoteza lucrării, după punctele semnalate în aceasta, am ajuns la următoarele concluzii :

1. În lucrare am reușit să realizez **paradigma**, o colecție de mijloace de exprimare filmică. Deoarece am ales această temă din cauza lipsei de lucrări de specialitate în limba maghiară în acest domeniu, m-am bazat în crearea logicii acestei colecții, din punct de vedere structural și în lipsa surselor bibliografice, pe propria-mi experiență. În realizarea unor subcapitole mi-au fost de mare folos sistemele din bibliografiile specifice unor teme pe care le-am folosit pentru structurarea parțială a unora dintre capitole.

În realizarea paradigmei am observat următoarele **aspecte specifice**: pe de o parte, paradigma conține o serie de elemente aparent *tehnice*; pe de altă parte, paradigma poate părea de multe ori prea *simplistă* sau evidentă.

În lucrare au trebuit deci rezolvate problemele privind detalierea și *tehnicitatea* colecției de mijloace filmice. Unele părți din paradigmă pot părea poate prea tehnice pentru laici. Însă, în experiența mea, elementele tehnice duc într-un mod foarte direct la importante consecințe estetice, motiv pentru care regizorii le folosesc tocmai din acest considerent. Analiza atitudinilor regizorale din cadrul sintagmelor a confirmat că era nevoie de această exigență tehnică, deoarece cei mai mulți regizori iau deciziile estetice importante dintr-o direcție foarte conștientă, cu importante cunoștințe tehnice, știu foarte precis cum pot realiza un anumit efect, prin combinarea căror elemente tehnice și vizuale și folosirea căror mijloace.

O problemă ce necesita a fi rezolvată a fost definirea măsurii de *simplitate sau complexitate* a noțiunilor incluse în paradigmă. Unele elemente din colecția de mijloace poate par prea evidente, ceea ce poate nu se suprapune cu ideea unora în ceea ce privește nivelul artistic al deciziilor regizorale. Dar știu din experiență proprie, precum și din interviurile cu regizorii care au confirmat la rândul lor că, în realizarea unui film nu există decizie evidentă.

2. Am analizat abordarea artistică și metodele de creație a zece regizori care fac parte din canon și le-am **comparat** cu colecția de mijloace filmice realizată în prezenta lucrare. Am analizat regizori care au ajuns în canon tocmai pentru că au avut o abordare originală față de o serie de probleme care apar pe parcursul creației și am ajuns la concluzia că nici abordările lor foarte individuale nu conțin elemente care să nu fie deja prezente în paradigma realizată în această lucrare.

În concluzie deci, ipoteza lucrării se referea la analiza posibilității de a exista o paradigmă ce conține toată gama deciziilor regizorale. Am presupus că există și, conform obiectivului lucrării, am și construit această paradigmă. Am presupus că această colecție de mijloace regizorale va fi destul de cuprinzătoare încât să conțină orice combinație necesară unei posibile activități regizorale ca și sintagmă. Acest lucru s-a confirmat, cel puțin din prisma concluziilor luate din propria-mi experiență profesională ca și regizor, precum și din cele oferite de carierele regizorale analizate.

Sper ca paradigma să poată fi folosită și de alți regizori sau să poată fi utilizată în învățământ.

6. BIBLIOGRAFIE SELECTATĂ

- Bazin, André, 2002. *Ce e filmul?*, Osiris, Budapesta
- Bazin, André, 1997. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, Routledge, New York-London
- Bazin, André, 1992. *Jean Renoir*, Da Capo Press, Cambridge, Massachusetts
- Báron, György, 1986. *Hollywood și Marienbad* in Cultură audiovizuală și cunoștințe media – culegere de texte, <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>
- Bordwell, David, 1996. „*Convention, Construction and Vision*” in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, David Bordwell és Noel Carroll (red.), The University of Wisconsin Press, Madison
- Bordwell, David, 1997. *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- Bordwell, David, 2005. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, Los Angeles
- Bordwell, David, 2008. *Poetics of Cinema*, Routledge, New York-London
- Carroll, Noel, 1996 A. „*Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*” in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, David Bordwell és Noel Carroll (red.), The University of Wisconsin Press, Madison
- Carroll, Noel, 1996 B. „*Prospects for Film Theory: A Personal Assessment*” in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, David Bordwell és Noel Carroll (red.), The University of Wisconsin Press, Madison
- Currie, Gregory, 1996. „*Film, Reality and Illusion*” in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, David Bordwell és Noel Carroll (red.), The University of Wisconsin Press, Madison
- Gorzo, Andrei, 2012. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, Humanitas, București
- Hartai, László (red.), 2002. *Mic dicționar al termenilor de film și media*, Korona, Budapesta
- Longwell, Dennis, 1987. *Sanford Meisner on Acting*, Vintage Books, New York
- Kracauer, Sigfried, 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, Princeton
- Kingdon, Tom, 2004. *Total Directing*, Silman-James Press, Los Angeles

- Kovács, András Bálint, 2009. *Analiză audiovizuală*, Palatinus, Budapest
- Lakatos, Róbert, 2000 A. „*Scurtmetrajul. Montaj.*”, Filmtett, 2000. noi, pp. 23-25.
- Lakatos, Róbert, 2000 B. „*Montaj II.*”, Filmtett, 2000. dec., pp. 26-28.
- Lakatos, Róbert, 2001 A. „*Planuri, unghiuri, puncte de vedere*”, Filmtett, 2001. ian., pp. 26-28.
- Lakatos, Róbert, 2001 B. „*Despre folosirea sunetului în film*”, Filmtett, 2001. mai, pp. 31-34.
- Marcus, Millicent, 1986. *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton
- Murch, Walter, 2010. *Int the Blink of an Eye*, Francia Új Hullám, Budapesta
- Sarris, Andrew, 1967. *Interviews with Film Directors*, Bobbs-Merrill, Indianapolis
- Sontag, Susan, 1983. *A Susan Sontag Reader*, Vintage Books – Random House, New York
- Stokes, Jane, 2008. *Practica cercetării de mediă și cultură*, Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapesta – Pécs
- Szabó, Gábor, 2002. *Carte de film*, Ab Ovo, Budapesta
- Tirard, Laurent, 2002. *Moviemakers' Master Class*, Faber and Faber, New York - London
- Varga, Balázs, 2013. *Final cut*, L'Harmattan, Budapesta
- Sight & Sound Magazine: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/film>