

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE
ȘCOALA DOCTORALĂ DE FILOSOFIE

TIMP ȘI CONȘTIINȚĂ ÎN CINEMA
O cercetare asupra realismului cinematografic
(REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT)

Coordonator: Prof. Dr. Ion Copoeru

Drd. Maier Silviu-Lucian

Cluj-Napoca
2017

Cuprins:

INTRODUCERE

I. TEHNICA DISCURSULUI CINEMATOGRAFIC REALIST

- I.1. De la general la particular – *suspension of disbelief*, S.T. Coleridge
- I.2. Realismul cinematografic, o marcă hollywoodiană (Deleuze)
- I.3. Realismul cinematografic, o problemă de sinteză (Kant, Husserl, Stiegler)
- I.4. Realismul cinematografic, o problemă de adopție (Deleuze, Stiegler)
- I.5. Iluzia cinematografică: problema adevărului imaginii de la fotografie la film (Barthes, Benjamin, Metz, Stiegler)
- I.6. Fotografie – film – discurs

II. IMAGINI ALE FILMULUI REALIST

- II.1. Filmul realist, o problemă de comunitate
- II.2. Codul produce imaginea (Realismul dramatic)
- II.3. Citizen Kane (Realismul estetic)
- II.4. 2001: A Space Odyssey (Realismul estetic)
- II.5. Realisme și realități europene
 - II.5.1. Formalisme politice (dramatizarea mijloacelor)
 - II.5.2. Ladri di biciclette (The Bicycle Thief) (Realismul dramatic european)
 - II.5.3. A bout de souffle (Breathless) (Cinema-intelectual)
 - II.5.4. Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò or the 120 Days of Sodom) (Marginalizarea cinematografului intelectual).
 - II.5.5. *La politique des auteurs* în comunitatea mondială (despre conceptul de *autor* și despre autoritatea acestuia)
 - II.5.6. Film socialisme (Marginalizarea autorului nume-propriu)
- II.6. Comunitatea occidentală și super-eoul social/virtual

III. IMAGINI ALE REALISMULUI ROMÂNESC

- III.1. Estetic și dramatic
- III.2. Moartea domnului Lăzărescu (despre obiectivitatea cinematografică)

- III.3. Aurora (tipuri de realism cinematografic: Gorzo, Ferencz-Flatz)
- III.4. De la realitate la estetică în cinema: o problemă de istorie a filosofiei
- III.5. Discurs împotriva esteticii în cinema
- III.6. De/familiarizarea cu realul
- III.7. Comunitatea-cinema în comunicare
- III.8. Totalitarismul imaginii: hollywoodizarea mapamondului cinematografic

CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

FILMOGRAFIE

Cuvinte cheie: fenomenologie, interacționism, cinematograf, comunitate, realism cinematografic, estetică, putere, politică, clasă socială, formalism, limbaj cinematografic, Noul Cinema Românesc, istoria cinematografului, fotografie, timp, spațiu, joc de limbaj, conștiință, dialectică, alteritate.

Această lucrare cuprinde o analiză filosofică (fenomenologică și interacționistă) a cinematografului, cu o deschidere polemică spre linia de analiză *lingvistică* a cinematografului, linia teoretică Bazin-Deleuze, o linie de gândire îndeosebi adoptată în mediul universitar național de profil (unde oferă termenii de analiză ai Noului Cinema Românesc) și, în general, o linie de gândire a cinematografului prezentă ca referință la nivel mondial. Un punct de plecare semnificativ în gândirea acestei lucrări îl ocupă remarcă prin care Gilles Deleuze închide volumul secund din lucrarea sa despre cinema¹; Deleuze găsește în cinematograf cel mai fecund teren al practicii imaginilor și semnelor, astfel că, în opinia sa, îndeosebi filosofiei îi revine sarcina de a discuta conceptele cinematografului, tocmai fiindcă ele cresc pe o dezbatere filosofică (asupra realității și asupra minții sau conștiinței) care, în Occident, are o istorie însemnată.

Lucrarea noastră însumează mai multe luni de dezbatere. Despre modul în care este constituită imaginea cinematografică în relație cu imaginea mintală, totul în relație cu terenul cuprins sub numele de *realitate* așa cum îl acceptă conștiința umană în relație cu sau sub influența teoriilor politice, sociale și acțiunilor economice întreprinse în societate; în același timp, am efectuat și o analiză a modului în care filosofi reprezentativi (Platon, Descartes, Kant) au gândit relația dintre *imagine*, *minte* și *realitate*, pentru a înțelege resursele gândirii cinematografului pe linia Bazin-Deleuze; am realizat o evaluare a gândirii cinematografului la André Bazin și a modului în care această gândire a influențat raportarea lui Andrei Gorzo la Noul Cinema Românesc; o evaluare a gândirii cinematografului la Gilles Deleuze; o evaluare a Noului Cinema Românesc, cu evidențierea noutăților de discurs pe care acesta le aduce în peisajul cinematografic mondial.

Aceste linii de analiză sînt cuprinse într-o dezbatere care privește conceptele de autor, autoritate și autorizare, estetică și limbaj cinematografic, o dezbatere care are la temelie idei din Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein, Jean-Luc Nancy și Bernard Stiegler, puse față în față cu teorii asupra *realismului cinematografic* și asupra *limbajului cinematografic/practicii*

¹ Gilles Deleuze, *Cinema II: imaginea-timp*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013, p. 364

cinematografice, așa cum apar la André Bazin, Gilles Deleuze (dar și la Christian Metz sau Peter Wollen), Andrei Gorzo sau Christian Ferencz-Flatz; în acest context este privită dialectic istoria cinematografului în dinamica sistem-de-producție–autor, pentru a înțelege capacitatea cinematografului de a întemeia comunități (de a-fi-comunitate), de a fi o *practică* politică. Unde cinematograful = sistem de autoritate prin discurs, care funcționează (ordonează) politic (= întemeiază comunități) și, fiindcă lucrează cu propriul gândirii umane (mișcare în imagine-discurs), are capacitatea de a scrie și rescrie programul de funcționare a conștiinței umane și a conștiințelor în comunitate.

Obiectivul acestei lucrări e de a aduce cinematografului o imagine mai adecvată, din care să înțelegem felul în care acesta își asumă posibilitatea de a înregistra și prezenta discursuri; în același timp, un obiectiv la fel de important este acela de a înțelege modul în care mintea umană lucrează cu *imaginea* în construcția și înțelegerea realității, totul prin intermediul cinematografului, care, ca model tehnic, în relație cu *imaginile* și *discursul*, prezintă similarități cu modul de funcționare al minții umane.

Contribuția noastră în acest sens este vizibilă, pe de o parte, în critica ideilor clasice de înțelegere a cinematografului – ca imagine a realității (Bazin), ca limbaj de sine stătător (Metz) sau ca univers semnificant optic și sonor (Deleuze) – unde e integrată și o critică a esteticilor corespunzătoare acestor idei. Pe de altă parte, lucrarea de față pune la temelie înțelegerii cinematografului ideea de discurs (cinematograful nu este un limbaj, ci este cu totul cuprins în limbaj, este un mediu-purtător-de-discurs), cu accent pe ideea wittgensteiniană a jocurilor de limbaj și pe translația imagine-text (așa cum apare la Stiegler, prefigurată de Wittgenstein) ca imagine-obiect a unei gândiri și pe posibilitatea de a găsi aici (rostit sau *de rostit*) comunul/bunul *comunitar* al vieții însăși – ființa-de-discurs; o comunitate-cinema în comunicare, unde comunitatea își cunoaște *timpul*, *epoca* și devine istorie (unde vom dezbate idei care apar la Walter Benjamin, Maurice Blanchot sau Jean Luc Nancy).

Lucrarea e împărțită în trei secțiuni, fiecare cu mai multe capitole. Ideile enumerate mai sus nu sînt așezate cronologic, ci după o structură inspirată de ideea deleuziană a imaginii-cristal, care, în tălmăcirea corespunzătoare acestei lucrări, oferă mai degrabă o imagine a discursului însuși, a modului în care operează discursul. Astfel, ideile dintr-o secțiune își dezvăluie o altă latură a propriei naturi în ideile existente în celelalte secțiuni, cele

trei secțiuni fiind concepute sub forma unui triunghi de oglinzi unde, în funcție de unghiul din care privești, fiecare oglindă reflectă o altă față a imaginii existente în celelalte oglinzi.

Prima secțiune a lucrării (intitulată *Tehnica discursului cinematografic realist*) pornește de la rolul pe care îl joacă în cinema o noțiune ce vine de la un literat, Samuel T. Coleridge: *suspension of disbelief*. În această noțiune se conjugă date narative și tehnice (care țin de punerea unui text în imagine sau de transformarea unor imagini mintale, ale autorului filmului, în imagini cinematografice) pentru a crea privitorului impresia că privește o realitate de acceptat ca atare (ca și cum ar avea loc *cu adevărat*). În realitatea construcției cinematografice, acest pas privește conturarea unui mediu care, în ceea ce-l privește pe spectator, adopția discursului de pe ecran să fie posibil *ca realitate* (fie ea și realitate *de cinema*). În acest sens, orice film narativ este un film realist (un film care vrea să își vadă discursul *adoptat* de spectator).

Capitolele următoare privesc ideea de realism, așa cum apare la Deleuze în relație cu Hollywood-ul, precum și ideea de modernism identificată de filosoful francez în cinematograful european postbelic. Ideilor lui Deleuze le sînt opuse ideile lui Bernard Stiegler cu privire la relația imagine-text în context epifilogenic. Ceea ce arată Stiegler (prin raportare la problema retențiilor la Husserl și a triplei sinteze din *Critica Rațiunii Pure*) e că întotdeauna mintea își lasă amprenta în existență prin obiecte exterioare (orice obiect rezultat în urma intervenției omului – de la unelte de muncă la cărți și acte oficiale, obiecte care se acumulează în istorie ca date ale civilizației umane), obiecte care servesc în primul rînd cunoașterii de sine (sînt suportul în care se oglindește propria minte în urma unui act de creație; un obiect care îmi mărturisește trecerea și prin care mă fac cunoscut – mie, prin mijlocirea celorlalți care îl observă, la rîndul lor, și mă ajută să mă corectez cu trecere prin obiectul respectiv). Filmul este un astfel de obiect, unde gândurile sînt spațializate, puse într-o formă observabilă: în imagine. Unde imaginea este în același timp și purtătoarea textului corespunzător conținutul său vizual, la fel cum textele înseși sînt imagini ale unor gânduri într-o formulă scrisă (care poate fi lecturată de cei alfabetizați).

În acest context, modului în care Deleuze privește istoria cinematografului – ca trecere de la imaginea-mișcare (de la a vedea) la imaginea-timp (la a gândi), de la o trăire senzorială la cogniție, îi este opusă o idee ce apare pe linia Wittgenstein-Stiegler: așa cum cuvintele au o imagine (în același timp sînt o imagine și trimit la o imagine mintală, alta decît imaginea lor fonetică), timpul întotdeauna are un referent spațial indisociabil. Percepția timpului (ca locuitor al imaginii) este tot (mijlocită de/prinsă într-) o reprezentare spațială, astfel că

semnele pe care le discerne Deleuze în cinematograful pot avea cel mult o însemnătate estetică, cu ajutorul lor avînd posibilitatea de a culege, transversal, anumite secvențe cinematografice. Sensul acestor secvențe, însă, nu ține de natura semnelor deleuziene, nici de posibile relații ale acestor semne unele cu celelalte.

În ultima parte a primei secțiuni, observația noastră se îndreaptă asupra resurselor realismului cinematografic (posibilitatea discursului filmic de a fi adoptat). Acesta are la bază adevărul imaginii – un adevăr care (în cinematograful, în viziunea lui Stiegler, ea însăși supusă criticii în aceste capitole) crește pe două instanțe: mărturisirea moștenită din imaginea analogică (fotografie, peliculă cinematografică) și exprimarea mișcării (însăși natura discursului, care trece, se derulează el însuși). Fotografia și, cu excepția teatrului [care oferă imagini, dar ele însele *în realitate*, astfel că pierde în fața cinematografului terenul proiectivității *în absență*: la teatru stimulul este real (actorii sînt pe scenă), la cinema stimulul este real ca *imagine* a unei imagini care e *ca în realitate*], toate artele reprezentative pînă la cinema nu pot reprezenta *un discurs* fiindcă nu pot reprezenta mișcarea (gîndirii) în toate articulațiile sale (estetica e cea care aduce în reprezentare, din exterior, discursul). Imaginea cinematografică – fie ceea ce se întîmplă în plan, fie suita de planuri, secvența – este o materializare (spațiu) a unui concept (timp) care se precizează în flux, în trecere, în totalul secvențelor și în toate aceste straturi care fixează un conținut.

Fiindcă e flux, virtualitatea pe care o vede Deleuze în forma superioară a imaginii-timp, imaginea-cristal, e virtualitatea discursului care se prezintă într-o formă stratificată, cu straturi paralele (existente și în realizare și în vizionare/receptare): narațiune/ideologie-tehnică și politică (trecere în și prin comunitate). Realismul e de înțeles în relație cu discursul: cinematograful prezintă și susține un discurs al unei minți într-o formă originală, prin imagine, tocmai prezența discursului fiind cea care absoarbe conștiința umană în derularea cinematografică, unde nu se întîmplă altceva decît *un propriu*, un element definitoriu al acesteia – o trecere de discurs.

Secțiunea a doua a lucrării (intitulată *Imagini ale filmului realist*) urmărește modul în care este tematizată comunitatea în istoria cinematografului. Pornim de la o despărțire didactică a realismului: chiar dacă orice film narativ este realist, urmărirea evoluției discursului în cinematograful este facilitată de o acceptare a unui realism dramatic (care cuprinde drama de inspirație socială, unde racordul spectator-narațiune e efectuat prin apel la afectivitatea spectatorului, re/modelată în dramatizare), a unui realism fantastic (unde cinematograful operează tot dramatic, însă aici drama e fabricată într-un context social trecut

prin normele basmului sau prin normele narațiunii de anticipație) și a unui realism estetic (unde dramatizarea cuprinde întâi și întâi o schimbare a cinematografului însuși, astfel că aici avem descris programul în care operează realismul dramatic sau fantastic).

Aceste realisme, fiecare în parte, îmbină în interior narativul și tehnicul într-un circuit lingvistic (joc de limbaj; unde, ca în orice joc, există o miză) care le definește programul, agenda. Aspectele construcției narrative existente în fiecare caz în parte susțin sensul discursului autorului. Un discurs construit în comunitate (a celor care realizează filme) și propus comunității (celor care urmăresc filme), definind *agora* cinematografică, un spațiu public (cu toate că, în fapt, este un spațiu destinat publicului) în care există puncte de vedere, comunicare. Un discurs totalizator care – ca narațiune, tehnică, o ideologie a acestora – e implicat în și explică scena comunității, a epocii acesteia. Unde ideologia vizează tendințe cinematografice (de racord tehnic cu timpul) și tendințe socio-economico-politice (care mărturisesc timpul trăit) prin care filmul însuși este agent economic și social.

Tema pe care imaginile filmului narativ o instituie în fiecare episod al istoriei sale, în mod explicit (ca subiect prezent în narațiune) sau măcar implicit – ca adresare către un public (pe baza unor filiații discursive), este cea a comunității. În toate formulările sale, filmul narativ își certifică existența în și prin comunitate; se cere văzut, adoptat. Globalizarea, înainte să fie o realitate economică, e un proiect cinematografic, fiindcă permite persoanelor să trăiască în istoria lor și să o recunoască drept un bun comun, al comunității. În film și prin film, ca obiect purtător de conștiință (= de discurs) care călătorește în jurul lumii și e urmărit de oameni, istoria se relevă ca discurs, după mecanismul pe care Deleuze l-a atribuit imaginii-cristal. Istoria, ca actual și virtual existent în discurs (care, în reprezentarea cinematografică, e o interpretare a lumii de către o conștiință, fie ea conștiință de sistem de producție, fie ea conștiință corespunzătoare unui autor individual), se cere recunoscută prin adopție și identificare (în vizionare). Actual = *în direct*, în timpul vizionării, pentru spectator; virtual = *indirect*, în urma unei interpretări, a autorului, care și-a așezat discursul pe peliculă. Actual, în relație directă cu fluxul aflat pe ecran, la vedere, prin virtual, discursul deja formulat care se reprezintă; timp accesat în timp, filmul se deschide ca o oglindă în care spectatorul urmărește imaginile unei conștiințe ca imagini ale lumii. Reflectări, istorie, totul posibil ca proiecție a persoanei și comunității în comuniunea cinematografică.

Aceste teme sînt urmărite în capitolele acestei secțiuni prin intermediul unor filme sau prin intermediul unor concepte care exprimă etape semnificative ale prezenței temei comunității în discursul cinematografic și care prezintă, astfel, momente semnificative ale

scrierii imaginii comunității prin cinema. Am examinat *Codului de producție* asumat de producătorii americani în 1930 din perspectiva unui veritabil *contract social*. Am urmărit modul în care **Citizen Kane** (r. Orson Welles, 1941) intervine în gândirea relației cu acest cod. Apoi, modul în care **Odiseea spațială 2001** (r. Stanley Kubrick, 1968) oferă cea mai optimistă imagine a împlinirii comunității. Am cercetat apoi realismele și realitățile europene. Unde am analizat imaginea comunității în formalismul rusesc și în reprezentarea conducătorului în Germania nazistă; apoi, în neorealismul italian, am analizat modul în care a fost reprezentată adâncirea diferențelor dintre clase sociale și orientarea comercială a cinematografului european către profilul clasei de mijloc, al cărei gust și ale cărei pasiuni vor fi reprezentate în filmele europene care se vor încadra în sfera realismului dramatic (ea însăși modificată încât să corespundă datelor spațiului social menționat). Cu Jean Luc Godard cinematograful devine intelectual și se autorizează ca practică și nivel de discurs în sfera academică, formînd o comunitate cinematografică importantă, ea însăși devenită imediat marginală, cu **Salò** (r. Pier Paolo Pasolini, 1975). Conceptul *la politique des auteurs* va fi analizat pentru a observa dinamica relației autor-sistem (de producție)/sistem (discursiv/de autoritate) în relație cu posibilitățile de instrumentare ale discursului prin cinema. Am încheiat această secțiune cu o examinare a imaginii comunității în filmul hollywoodian contemporan cu super-eroi.

Secțiunea secundă însumează intervenții critice la adresa unor tipuri de imagine-timp propuse de Deleuze, la adresa unor figuri cinematografice importante (cum e profunzimea în câmp), așa cum sînt interpretate de Deleuze sau de André Bazin, însumează aspecte ale temei comunității așa cum apar la Stiegler și discută conceptul de *autor* și imaginea sistemului cinematografic din perspectiva lui Michel Foucault și în relație cu imaginile clasice ale acestei relații, așa cum apar în *Cahiers du cinéma* sau la Andrew Sarris.

Secțiunea a treia a lucrării (intitulată *Imagini ale realismului românesc*) va cuprinde o analiză a filmului românesc contemporan: ca realism estetic – în ceea ce privește contribuția sa la tema comunității (prin filmele semnate de Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu și Radu Jude; și ca realism dramatic (Cristian Mungiu, Călin Peter Netzer, Radu Muntean), cu accent pe sprijinul reciproc sistem-autor în edificarea discursului cinematografic global, prin care întreg mapamondul se hollywoodizează. În același timp, această secțiune cuprinde o dezbatere a ideilor de realism cinematografic, așa cum apar ele la teoreticieni români precum Andrei Gorzo și Christian Ferencz-Flatz.

Punctul de plecare al discuției este dat de filmul **Moartea domnului Lăzărescu** (r. Cristi Puiu, 2005), pus în relație cu **Citizen Kane** apropo de ideea de discurs (cinematografic) adresat unei comunități absente, uitată sau marginalizată de autoritate în acțiuni sociale specifice, cu toate că discursul (politic) oficial i se adresează. În acest context e analizată și problema *moralității* punctului de vedere în cinematograf.

În relație cu filmul **Aurora** (r. Cristi Puiu, 2010) am discutat formele de realism analizate de Christian Ferencz-Flatz: „<<realist>> adică <<la fel ca în viață>>”, „<<realist>> adică la fel ca într-un film documentar” și realismul bazinian – problema *iluziei totale a realității* – o idee preluată și de Andrei Gorzo (în același timp, a doua idee de realism e parte din modul în care Gorzo se raportează la **Aurora**) în studierea cinematografului românesc contemporan. Argumentarea noastră merge împotriva fiecărei idei de realism propusă aici și în sprijinul realismului-ca-fapt-de-discurs specific intereselor fiecărui autor.

Pasul următor în această secțiune urmărește originile filosofice ale acestor idei de *realism* (la Platon, Descartes, Kant) care în cinematograf conturează o viziune estetică specifică. Discursul nostru se va îndrepta împotriva abordării (teoretice) a cinematografului pe linii estetice, urmărind o serie de idei care apar la Ludwig Wittgenstein în *Caietul Albastru*, în *Leccióni și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă* și în *Cercetări filosofice*. Am încercat să arătăm că estetica, în felul în care este constituită academic, ca înțelegere a mișcărilor aparatului, poziționări ale personajelor, lumini care creează atmosferă, sunete, nu oferă un răspuns la problema semnificației imaginilor de cinema, ci, mai degrabă, întemeiază un alt regim de discurs (al criticii și teoriei de film), prin transferarea semnificațiilor de pe ecran într-un alt registru interpretativ decât cel al comunicării directe. Prin estetică avem o comunicare indirectă: textul de pe ecran e reconstituit printr-un subtext (esteticul) propus în mod artificial de către teoreticienii care urmăresc să se autorizeze în sistemul cinematografic. Estetica nu este un rezultat al discursului cinematografic (cu toate că în discursurile în care sînt interpretate filme, discuția e dusă în estetic), nici nu duce cu adevărat în discurs(ul de tip cinematografic), ea este doar un mod, o posibilitate, o opțiune tehnică, parte din aparatul interpretativ.

Pe de altă parte, tot aici, am subliniat importanța pe care o are abordarea cinematografului ca mijloc de comunicare în formularea comun-ului comunității (la Puiu, Porumboiu, Jude, unde discursul este prezentat *ca discurs*) – spre deosebire de abordarea cinematografică specifică sistemului de producție (ideii de comerț cinematografic), unde

filmul este un instrument de reprezentare a realității (unde discursul autorului se ascunde în și ca realitate de adoptat).

În relație cu cinematograful lui Cristi Puiu am discutat și intervenția lui Ferencz-Flatz (care se întemeiază în Walter Benjamin) cu privire la modul în care cinematograful defamiliarizează cu realul prin faptul că o dată ce înregistrează cât mai în detaliu realul, pentru spectator se produce o basculare în neînțelegere (filmul va produce o cunoaștere fără comprehensiune), astfel că misiunea filmului ar fi tocmai aceea de a *stimula neînțelegerea* (formularea lui Ferencz-Flatz²). Am arătat că singurul context în care putem vorbi despre o „stimulare a neînțelegerii” este cel specific realismului dramatic, unde trăim un neconținut *efect de realitate*, în care viața este o imagine gândită de alții pentru noi, pe care noi o consumăm ca atare (ca imagine a unei imagini care ar fi trebuit să fie a noastră = discursul nostru în realitate, deja *furat* de cinema și restituit ca *nou* = *altă* imagine a dorințelor noastre = a comodității noastre, în toate filmele de consum), fără să îi înțelegem mecanismul de lucru. La Puiu (în **Aurora**, în special) discursul se îndreaptă împotriva acestui *efect de discurs* (adopția mimetică a imaginii de pe ecran *ca realitate*), pentru a îl face înțeles, ceea ce și deschide posibilitatea unei comunități *autentice*.

În relație cu cinematograful lui Corneliu Porumboiu, am discutat dificultățile existente în încercarea de a înțelege (prin cinema) discursul *ca discurs*, chiar și atunci când filmul cere în mod explicit asta. În această dezbatere importantă este înțelegerea intervenției celuilalt în proplema cunoașterii de sine, unde importante pentru demersul nostru sînt anumite idei din Stiegler și Nancy. Pentru a vedea perspectiva conștiinței trebuie să ieși neconținut din propria rostire. Stiegler propune două instanțe: fie prin urmărirea propriei înregistrări de discurs (film, carte, înregistrare sonoră a propriilor gânduri), la care te raportezi a posteriori, fie prin relația avută cu un Altul care se raportează (direct, în conversație, sau indirect – în raport cu rostirea noastră înregistrată) la ceea ce spunem (astfel că, pentru tine, ca receptor al discursului celuilalt în ceea ce privește propria rostire, e tot o situare a posteriori). Nancy propune o altă instanță: în relație cu un discurs care se vrea înțeles *ca discurs*, încît pune în valoare ideea de viață-ca-discurs care trece, unde trecerea (moartea) este elementul comun(itar) al tuturor oamenilor.

Dinspre Nancy – problema expunerii „ființei-în-comun” –, Blanchot – comunitatea tradițională și comunitatea electivă –, și Benjamin – conceptul de istorie – am examinat ideea de *comunitate-cinema* ca o perspectivă asupra posibilității înțelegerii de sine și a depășirii

² Ferencz-Flatz, *Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015, p. 61

granițelor trasate de idei precum *neam, popor, autoritate, conducător, stat, progres*. Am examinat posibilitatea de a înțelege prin cinema problema *timpului nostru* și posibilitatea de a accesa și înțelege istoria, timpul *trecut*, timpul și istoria însele fiind *fapte de discurs*.

În încheierea acestui studiu am examinat modul în care cinematograful mondial intră sub semnul hollywoodului – pe de o parte prin acțiunea directă a sistemului de producție american, care include în aria sa de interes zona cinematografică independentă (asigurându-i finanțare prin intermediul unor subsidiare ale Marilor studiouri – conservatorismul hollywoodian infuzând acest spațiu de creație); pe de altă parte, pe plan mondial (în afara sistemelor de producție cu structură industrială), prin presiunea câștigului – în vederea obținerii acestuia fiind necesare elaborări de strategii discursive prin care opiniile dominante din societate să fie integrate pe ecran în narațiuni care satisfac nevoile de autoconfirmare ale claselor sociale care sînt în situația (financiară) de a frecventa cinematografele (de artă) și festivalurile de film.

Această perspectivă asupra cinematografului oferă posibilitatea de a înțelege evoluția acestui fenomen (atît ca idei reprezentate și ca modalități de reprezentare, cît și ca interese de autoritate, interese politice și economice) și a realităților sociale contemprane evoluției sale; în același timp, în înțelegerea mesajului cinematografic atenția este deplasată dinspre un instrumentar specializat – cel al esteticii cinematografice – spre unul general, cel al discursului (al unicității discursului), instrumentalizat tehnic în acest caz; cu accent pe prevalența imaginii, ca fapt natural de discurs al conștiinței umane și pe relația existentă între discurs și instanța ordonatoare a acestuia, fie sistem de producție, fie autor-nume propriu. Cu deschidere spre comunitate drept comuniune de discurs asumat ca discurs. Dar și cu sublinierea posibilității de a închide umanitatea într-o imagine (comercială) reprodușă la nesfîrșit, o imagine trăită ca realitate, unde sensul termenului de realitate s-a pierdut în senzațiile lui a-fî-în-viață (unde legătura viață-discurs a fost deja fracturată).

BIBLIOGRAFIE:

- ARISTARCO, Guido, *Utopia cinematografică*, Editura Meridiane, București, 1992
- ARNHEIM, Rudolf, *Le Cinéma est un art*, L'Arche, Paris, 1989
- AUMONT, Jacques, *L'Image*, Nathan, Paris, 1990
- AUMONT, Jacques, Michel Marie, *L'Analyse des films* (ediția a doua), Nathan, Paris, 2002
- AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Armand Colin, Paris, 2005
- AUMONT, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica filmului*, Editura IDEA Design & Print, Colecția BALCON, Cluj-Napoca, 2007
- BARTHES, Roland, *Camera luminoasă*, Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2005
- BARTHES, Roland, *Image – Music – Text*, Fontana Press, London, 1977
- BAUDRILLARD, Jean, *The Conspiracy of Art*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, 2005
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacre și Simulare*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2008
- BAZIN, André, *Ce este cinematograful?*, Editura Meridiane, București, 1968
- BAZIN, André, *What is Cinema? vol. 1*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005
- BAZIN, André, *What is Cinema? vol. 2*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005
- BENJAMIN, Walter, *Iluminări*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2002
- BLANCHOT, Maurice, *Comunitatea de nemărturisit*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015
- BORDWELL, *Making Meaning, Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989
- BORDWELL, David, *The Way Hollywood Tells It, Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley, 2006
- CUBBIT, Sean, *The Cinema Effect*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, 2004
- CURRIE, Gregory, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, New York, 1995
- DANTO, Athur C., *Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei*, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2012

- DELLEUZE, Gilles, *Cinema 1, imaginea-mișcare*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012
- DELLEUZE, Gilles, *Cinema 2, imaginea-timp*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013
- DERRIDA, Jacques, Bernard Stiegler, *Echographies of Television*, Polity Press, Cambridge, UK, 2002 (Trad. Rom. *Ecografii ale televiziunii*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2011)
- DESCARTES, René, *Meditații metafizice*, Editura Crater, București, 1997
- EISENSTEIN, Serghei, *Articole alese*, Editura Cartea Rusă, București, 1958
- FABE, Marilyn, *Closely Watched Films, An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press, Berkeley, 2004
- FERENCZ-FLATZ, Christian, *Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015
- FLUSSER, Villém, *Pentru o filosofie a fotografiei*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2009
- FOUCAULT, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, RAO, București, 2008
- FOUCAULT, Michel, *Ce este un autor*, Editura IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2004
- GORZO, Andrei, *Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklos Jancso*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015
- GORZO, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, Editura Humanitas, București, 2012
- GROYS, Boris, *Despre nou*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2003
- GROYS, Boris, *Topologia aurei și alte eseuri*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2007
- GROYS, Boris, *Post-scriptumul comunist*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2009
- HAYWARD, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, London, 2006
- HEGEL, G.W.F., *Fenomenologia spiritului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2010
- HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de artă*, Humanitas, București, 2011
- KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997
- KANT, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2009
- KANT, Immanuel, *Prolegomene*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
- KOJEVE, Alexandre, *Noțiunea de autoritate*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012
- LEGER, Fernand, *Funcții ale picturii*, Editura Meridiane, București, 1976
- LYOTARD, Jean François, *Condiția postmodernă*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2003

- LYOTARD, Jean François, *Inumanul*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2002
- LYOTARD, Jean François, *Postmodernul pe înțelesul copiilor*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 1997
- MAMET, David, *On Directing Film*, Penguin Books, New York, 1991
- MAMET, David, *Three Uses of a Knife*, Penguin Books, New York, 1998
- MARX, Karl, *Critica programului de la Gotha*, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere alese în două volume*, ediția a 3-a, vol. 2, 1967, Editura Politică, p. 5-37
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma I*, Ed. Klincksieck, Paris, 1983
- NANCY, Jean-Luc, *Comunitatea absentă*, Editura IDEA Design&Print, Cluj-Napoca, 2005
- PINEL, Vincent, *Ecoles Genres et Mouvements au Cinéma*, Larousse, Paris, 2000
- PLATON, *Opere, vol. IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
- PLATON, *Opere, vol. VII*, Editura Științifică, București, 1993
- SMITH, Greg M., *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) și New York, 2003
- SONTAG, Susan, *Impotriva interpretării*, Editura Univers, București, 2000
- SONTAG, Susan, *Despre fotografie*, Editura Vellant, București, 2014
- STIEGLER, Bernard, *Technics and Time, vol. 1, The Fault of Epimetheus*, Stanford University Press, Stanford, California, 1998.
- STIEGLER, Bernard, *Technics and Time, vol. 2, Disorientation*, Stanford University Press, Stanford, California, 2009
- STIEGLER, Bernard, *Technics and Time, vol. 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Stanford University Press, Stanford CA, 2011
- TZIOUMAKIS, Yannis, *American Independent Cinema, An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Caietul albastru*, Humanitas, București, 2005
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cercetări filosofice*, Humanitas, București, 2013
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă*, Editura Humanitas, București 2005
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Humanitas, București, 2012

e-Bibliografie:

ASTRUC, Alexandre, *Naissance d'un nouvel avant-garde: le Caméra-Style*

<http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

SARRIS, Andrew, *Notes on the Author Theory*

http://alexwinter.com/media/pdfs/andrew_sarris_notes_on_the-auteur_theory_in_1962.pdf

www.LiterNet.ro

<https://www.marxists.org>

<http://www.mediacollege.com/>

FILMOGRAFIE:

2001 – A space Odyssey, r. Stanley Kubrick, SUA, 1968
300, r. Zach Snyder, SUA, 2006
4 luni, 3 săptămîni și 2 zile, r. Cristian Mungiu, România, 2007
A bout de souffle, r. Jean Luc Godard, 1960
A fost sau n-a fost?, r. Corneliu Porumboiu, România, 2006
Aferim!, r. Radu Jude, România, 2015
Al doilea joc, r. Corneliu Porumboiu, România, 2014
Annie Hall, r. Woody Allen, SUA, 1977
Aurora, r. Cristi Puiu, România, 2009
Babel, r. Alejandro Gonzales Inarritu, SUA, 2006
Birth of a Nation, r. D.W. Griffith, SUA, 2015
Citizen Kane, r. Orson Welles, SUA, 1941
Cînd se lasă seara peste București sau metabolism, r. Corneliu Porumboiu, România, 2013
Comoara, r. Corneliu Porumboiu, România, 2015
Death Proof, r. Quentin Tarantino, SUA, 2007
Der Siebente Kontinent, r. Michael Haneke, Austria, 1989
După dealuri, r. Cristian Mungiu, România, 2012
Easy Rider, r. Denis Hopper, SUA, 1969
Film socialisme, r. Jean Luc Godard, Franța, 2010
Gravity, r. Alphonso Cuaron, SUA, 2013
Inception, r. Christopher Nolan, SUA, 2010
Interstellar, r. Christopher Nolan, SUA, 2014
Invasion of the Body Snatchers, r. Don Siegel, SUA, 1956
Kill Bill, vol. 1&2, r. Quentin Tarantino, SUA, 2003
Knight of cups, r. Terrence Malick, SUA, 2015
L'arroseur arrosé, r. Louis Lumière, Franța, 1895
La Grade Bouffe, r. Marco Ferreri, Franța-Italia, 1973
Ladri di biciclette, r. Vittorio De Sica, Italia, 1948
Le charme discret de la bourgeoisie, r. Luis Bunuel, Franța, 1972
Lost Highway, r. David Lynch, Franța-SUA, 1997

Maidan, r. Sergei Loznitsa, Olanda-Ucraina, 2014
Manslaughter, r. Cecil B. DeMille, SUA, 1922
Mărți, după Crăciun, r. Radu Muntean, România, 2010
Moartea domnului Lăzărescu, r. Cristi Puiu, România, 2005
Mulholland Drive, r. David Lynch, Franța-SUA, 2001
Politișt, adjectiv, r. Corneliu Porumboiu, România, 2009
Poziția copilului, r. Călin Peter Netzer, România, 2013
Psycho, r. Alfred Hitchcock, SUA, 1960
Ratatouille, r. Brad Bird, Jan Pinkava, SUA, 2007
Rear Window, r. Alfred Hitchcock, SUA, 1954
Salò o le 120 giornate di Sodoma, r. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1975
Scarface, r. Howard Hawks, Richard Rosson, SUA, 1932
Secvențe, r. Alexandru Tatos, România, 1982
Seven Pounds, r. Gabriele Muccino, SUA, 2008
Shanghai Express, r. Joseph von Sternberg, SUA, 1932
The Godfather, r. Francis Ford Coppola, SUA, 1972
The Great Train Robbery, r. Edwin S. Porter, SUA, 1903
The Invisible Man, r. James Whale, SUA, 1933
The Pursuit of Happyness, r. Gabriele Muccino, SUA, 2006
The Queen of Sheeba, r. J. Gordon Edwards, SUA, 1921
The Sheik, r. George Melford, SUA, 1921
The Ten Commandments, r. Cecil B. DeMille, SUA, 1923
Way Down East, r. D.W. Griffith, SUA, 1920