

**CREȘTINUL**  
*și* **FILMELE**



D i o n i s   B o d i u

**CREȘTINUL**

*și*

**FILMELE**

Mic îndreptar

Copyright © 2019 Casa Cărții  
Toate drepturile rezervate.

*Toate drepturile asupra ediției în limba română aparțin editurii Casa Cărții.  
Orice reproducere sau selecție de texte din această carte este permisă doar cu  
aprobarea în scris a editurii Casa Cărții, Oradea.*

**Creștinul și filmele. Mic îndreptar**  
de Dionis Bodiu

Copyright © 2019 Casa Cărții  
OP 2, CP 30  
410670, Oradea  
Tel./Fax: 0259-469 057; 0359-800761; 0728-874975  
E-mail: info@ecasacartii.ro  
www.ecasacartii.ro

<p><b>Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României</b> <b>BODIU, DIONIS</b> <b>Creștinul și filmele: mic îndreptar / Dionis</b> Bodiu. - Oradea : Casa Cărții, 2019 ISBN 978-606-732-128-9 2</p>
---

Editarea: Teofil Stanciu  
Tehnoredactarea: Vasile Gabrian  
Corectura: Lavinia Filipaș  
Coperta: Marius Bonce

Tiparul executat la Metropolis srl, str. Nicolae Jiga 31, Oradea  
Tel./Fax: 0259-472 640

# CUPRINS

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



Soției mele,  
alături de care  
am văzut cele mai bune filme.





## PREFAȚĂ: CHIAR ȘTIM SĂ NE UITĂM LA FILME?

Cum ar fi dacă vi s-ar spune că nu știți să vă uitați la un film? Că, deși pare o activitate la îndemâna tuturor, de fapt, cei mai mulți nu știu că există un limbaj al cinematografului pe care, de regulă, nu-l cunoaștem. Și că nu e de ajuns să fii într-o sală de cinema sau în fața unui monitor pentru a deveni și un spectator responsabil și capabil să înțeleagă ce i s-a perindat prin fața ochilor. Vă propunem un mic experiment, dacă încă nu v-am convins.

V-ați gândit vreodată cum ar fi să citiți o pagină începând din colțul din dreapta jos și să mergeți în sus, pe verticală? Poate părea absurd, dar ni se pare așa numai pentru că cineva, cândva, ne-a învățat să citim de la stânga la dreapta, pe orizontală. Stăpânim astfel o tehnică deprinsă conștient, altminteri am fi rămas analfabeți. N-ar fi suficient să vedem literele ca să le și putem citi (putem privi hieroglifele sau texte în limbi exotice și nu pricepem nimic), deși ochii ne ajută. Și nici măcar faptul că știm citi literele nu ne garantează că vom înțelege mesajul exprimat – știm toate literele alfabetului latin, dar nu înțelegem automat orice limbă care folosește acest alfabet.

Cam tot așa stau lucrurile și cu filmele. Nu ne naștem cu abilitatea de a înțelege automat mesajele vizuale, ci doar cu simțul văzului și auzului, în cele mai multe cazuri. Însă ne folosim aceste simțuri ca să trăim experiența vizionării unui film, cu toate că nu suntem instruiți să îl și interpretăm. Ba chiar nici nu considerăm că am avea nevoie de vreun instructaj. Dar oare ce riscăm dacă

nu avem niște unelte adecvate? Putem fi mințiți? Putem pierde mesajul esențial? Putem fi seduși de idei periculoase?

Puțini mai sunt azi cei care nu se uită la filme. Perioada în care cinematograful sau ecranul (mic ori mare) erau automat asociate cu păcatul a cam apus. Și chiar și acolo unde mai există astfel de reflexe, tot se întâmplă ca oamenii să vizioneze filme. Măcar producții religioase.

Așadar, dacă tot vedem filme – mărturisit sau nu – ar fi mult mai benefic să știm ce să urmărim sau cum încercăm regizorii și scenariștii să ne convingă. Cartea pe care o țineți în mână își propune să vă dea câteva direcții prin acest labirint al lumii cinematografice și să vă ofere câteva repere utile.

Se știe că impactul imaginii poate fi mult mai puternic decât cel al cuvintelor, că filmul este mai seducător, în general, decât un roman sau o carte teoretică. Or tocmai din aceste motive sunt absolut necesare niște strategii de „lectură” a filmelor.

Mai mult, având deja exercițiul lecturii și fiind încrezători în capacitățile noastre analitice, adesea uităm că filmele lucrează cu un limbaj propriu, pe care ne-ar fi de folos să-l cunoaștem și să-l decodificăm corespunzător.

Dincolo de strategiile, observațiile și sfaturile pe care le formulează autorul, merită reținute pentru această scurtă prefață trei idei fundamentale, care străbat mesajul cărții: libertate, responsabilitate și comunitate.

Vestea bună este că, în fața unui film, spre deosebire de textele scrise, avem libertate de interpretare aproape nelimitată. Practic, nu se poate spune că există interpretări eronate, fiindcă avem de-a face cu un demers profund subiectiv. Altfel spus, fiecare om care interacționează cu un film vine cu propria lui sensibilitate amprentată de întreaga sa experiență de viață de până atunci. Și câte experiențe de viață seamănă când încerci să le compari? Deci și experiențele cinematografice sunt foarte individualizate.

Și totuși, această libertate maximă este limitată de un alt principiu: cel al responsabilității. Iar responsabilitatea afectează mai multe aspecte. Suntem responsabili de ideile pe care le cultivăm,

de modul în care ne folosim timpul, de alegerile pe care le facem etc. Prin urmare, dacă tot e să vedem un film, ar fi responsabil din partea noastră să alegem unul care să merite timpul investit, care să aibă o influență benefică asupra personalității noastre. Evident că, în aceste condiții, preferința exclusivă pentru filmele ușurele, doar „de distracție”, nu poate fi considerate o opțiune responsabilă.

O recomandare stăruitoare pe care o veți sesiza în paginile cărții este aceea de a viziona filme în compania altor oameni, cu care ideal ar fi să puteți discuta ulterior pe marginea filmului. E interesantă paralela dintre mersul la cinematograful și mersul la biserică: ambele presupun un spațiu cu destinație specială, un timp anume, o comunitate și atenție nedivizată. Dar aceste asemănări, chiar dacă surprinzătoare, nu trebuie supralicite. Există și suficiente diferențe esențiale.

Rămâne totuși un fapt semnificativ că, la originile sale, cinematograful a fost gândit ca experiență comunitară și – un element istoric insolit – în multe biserici evanghelice din spațiul anglo-saxon, la începutul secolului XX, se proiectau filme cu caracter religios.

Dionis Bodiu este o călăuză agreabilă prin această lume de celuloid (înainte de apariția suportului electronic, din acest material era confecționată pelicula) a viselor, a proiecțiilor amăgitoare, a iluziilor, a „minciunilor” și a imaginației. Dar o lume care ne face să trăim emoții intense, profunde, să percepem altfel unele bucăți de realitate, să ne înțelegem mai bine pe noi înșine, să ne punem întrebări la care nu ne-am gândit înainte sau să privim spre lumi despre existența cărora nu aveam habar.

Credem că a sosit timpul ca, pe lângă vizionarea filmelor ca produse de divertisment, să ne și educăm puțin, să ne ascuțim spiritul critic, să conștientizăm că suntem destinatarii unor discursuri structurate, uneori ideologizate și să nu (mai) rămânem niște victime naive și sigure ale mesajelor împachetate în fascinante ambalaje vizuale, cu consecințe dintre cele mai nefaste pentru noi ca persoane și comunități, în egală măsură.

Editura

## CONVENȚII DE NOTARE A FILMELOR

Pe parcursul acestui material filmele menționate strict ca material ilustrativ vor fi consemnate cu titlul acestora, în italic. Acolo unde este nevoie, pentru a diferenția anumite titluri, va fi precizat și anul apariției. Exemplu: *Les Misérables* (1998).

Filmele considerate a fi vrednice de atenție și care, eventual, pot fi recomandate cititorului spre vizionare vor fi notate în italic-bold, cu mențiunea că la prima referire a numelui filmului, va fi inclusă în paranteză, pe lângă anul apariției, și clasificarea MPAA în privința conținutului (pentru mai multe detalii despre aceste clasificări, vezi capitolul 3). Exemplu: ***Truman Show*** (1998, PG).

Notările pe care le vom folosi în carte pentru clasificarea filmelor sunt următoarele:

G	audiență generală
PG	se recomandă îndrumarea unui părinte
PG-13	este necesară supravegherea copiilor sub 13 ani
R	nerecomandat copiilor sub 17 ani în absența unui părinte
NC-17	interzis copiilor sub 17 ani
NR	film neclasificat

# INTRODUCERE

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

Saito în *Inception*

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

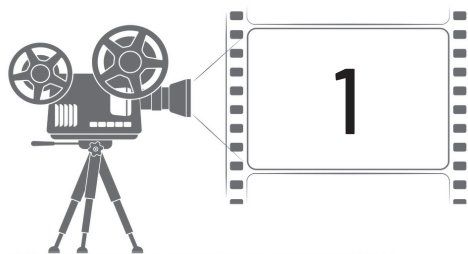


un element surprinzător în ecuația hermeneutică, unul cu totul neobișnuit pentru creștinul pasionat de și deprins cu studiul biblic: apelul la memorie. Ca să poată emite o opinie despre un film, despre mesajul său sau despre rosturile unei scene anume în cadrul întregului, privitorul trebuie să își aducă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

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

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

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



## LIMBAJ CINEMATOGRAFIC

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

Alfred Hitchcock

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

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

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

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

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

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

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

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

## Modele narative

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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



Cum a reușit?”, iar răspunsul, dintre cele patru variante propuse, ne va fi dezvăluit doar în cadrul final. Filmul ni se prezintă, astfel, ca un argument în favoarea acestui răspuns.

Scenariile unor filme pot fi chiar mai complexe. De pildă, în condițiile păstrării ordinii cronologice a faptelor, unele scenarii ne propun planuri narative diferite, care pot sau nu să se intersecteze unul cu celălalt. Este cazul unor producții precum *Nashville*; *Crimes and Misdemeanors*; *Playing by Heart*; *Pay It Forward*; *Traffic*; *Contagion*; *God is Not Dead*; *The Big Short*; *11:14* sau *To Rome with Love*. Scopul urmărit în aceste cazuri diferă de la un film la altul. Dacă în *Playing by Heart*, acesta ar putea consta în conturarea unui eșantion cât mai semnificativ de personaje și de situații pentru a ilustra complexitatea relațiilor de iubire și, eventual, pentru a sugera un numitor comun al acestora (asumarea vulnerabilității în iubire), în *Pay It Forward*, se construiește un raport de tip cauză-efect între cele două planuri ale poveștii: un reporter merge pe firul unei povești, inventariind efecte ale unei idei pe care un adolescent o propune pentru a face lumea mai bună. Ni se deschid, și în acest caz, posibilități de interpretare. Unii ar putea să remarce aici nevoia de a documenta binele făcut în această lume de oameni care, altfel, s-ar pierde în anonim, fără ca faptele lor să producă un impact în societate. Alții ar putea scoate în evidență determinarea aceluia reporter de a merge până la capăt pe firul unei povești de un cu totul alt calibru decât cele care fac deliciul presei din zilele noastre, avidă de senzational și de scandaluri. Nu există o interpretare privilegiată a unui astfel de discurs. Reținem deocamdată că modul de construire al scenariului filmului configurează astfel de reflecții și perspective.

Christopher Nolan este un regizor a cărui viziune artistică narativă diferă radical de cea a lui Steven Spielberg. Nolan este un maestru al întrețeserii de planuri narative și temporale. În *Inception*, el propune un scenariu structurat pe patru planuri desfășurate în paralel, dintre care unul este cel al realității, iar celelalte sunt vise încapsulate unul într-altul. Povestea din *Dunkirk* este construită cu o minuțiozitate simfonică pe trei planuri temporale, focalizate pe același eveniment, dar desfășurate

în ritmuri diferite. Spre deosebire de Spielberg, Christopher Nolan atrage atenția asupra întregului, asupra unor nivele diferite ale percepției și înțelegerii. Personajele sale rămân în memoria privitorului datorită unor momente diferite care se suprapun tematic, fie prin regăsire de sine, fie prin rememorare, fie prin vis. Și în cazul său, strategiile de a pune în scenă povestea se subordonează unor intenții artistice.

Scenariul devine cu atât mai complex cu cât poveștile distincte care îl alcătuiesc se îndepărtează de ideea respectării unei ordini cronologice a evenimentelor. Este evident, în acest caz, că autorii acestor filme, între care cei mai cunoscuți sunt Robert Altman, Steven Soderbergh și Alejandro González Iñárritu, nu doresc ca producțiile lor să fie privite dintr-o perspectivă narativă. Dintre filmele realizate folosind această tehnică, cele mai semnificative sunt *21 Grams*; *Memento*; *Crash*; *Babel* și *The Fountain*. În aceste filme, ordinea în care este aranjat materialul narativ trebuie privită ca parte a discursului cinematografic. *Crash*, un film care a devenit model de studiu academic al scenariilor construite pe mai multe nivele, propune un discurs despre coliziunile dintre oameni forțați să trăiască mult prea aproape unul de celălalt. În astfel de condiții, oamenii sunt impredictibili și nu pot fi priviți nici static, nici liniar, ci dintr-o perspectivă mozaicală, prin alăturarea de fragmente disparate, uneori contrastante, ale trecerii lor prin viață. Ceea ce îi unește pe toți este nevoia comună de a fi priviți ca oameni întregi, indiferent de încercările prin care trec, de suferințe sau de nedreptățile pe care le au de îndurat.

Există și filme construite pe ideea furnizării mai multor puncte de vedere asupra aceluiași eveniment. *Rashomon*, film realizat în 1950 de către Akira Kurosawa, este un clasic al genului. În 1964 a fost realizată și varianta americană a filmului, în gen western. Alte filme realizate în această manieră sunt *He Said, She Said*; *Hilary and Jackie*; *À la folie... pas du tout* și *Vantage Point*. Ideea de bază în toate aceste filme este aceeași: se instaurează o premisă relativistă cu privire la adevăr. Totul depinde de punctul de vedere al martorului unui eveniment, pe de o parte; pe de alta, ni se sugerează posibilitatea ca unii dintre cei ce povestesc

acele evenimente să fie martori necredibili, lipsiți de onestitate. Înțelegerea unui astfel de film va trebui să țină seama de faptul că, prin utilizarea acestui tip de scenariu, realizatorii renunță la pretenția obiectivității. Ne aflăm pe un târâm, prin excelență, al subiectivismului, al impresiilor și uneori chiar al preferințelor afective. Orice încercare rațională de a descoperi „adevărul” în aceste filme este, datorită chiar felului în care ne sunt prezentate faptele, un demers sortit eșecului.

În completarea acestui tablou de modele narative amintim și acele filme fragmentate în mai multe povestiri singulare. Aceste istorii pot să nu fie direct relaționate între ele, așa cum se întâmplă în *3 Needles*. În alte filme, firele narative au un punct de plecare comun, dar dezvoltă acțiunea pe direcții divergente, în funcție de influența unor factori perturbatori ce intervin asupra stării de fapt inițiale. Cele mai reprezentative realizări de acest gen vin din Europa, ele fiind însă destul de vechi: *Blind Chance* este un film polonez realizat în anii '80 de Krzysztof Kieślowski și *Run Lola Run*, un thriller german din 1998. Astfel de filme îi lasă, de regulă, pe spectatori cu o mulțime de nedumeriri, în special după prima vizionare. Există mai multe posibile interpretări ale faptelor și, din nou, este posibil ca subiectivismul spectatorului să fie determinant în evaluarea mesajului filmului ca întreg.

Se poate merge și mai departe în această privință. Filmul *Timecode* propune nici mai mult, nici mai puțin de patru istorii, fiecare filmată cu o singură cameră de luat vederi, fără editare, ele fiind prezentate simultan pe ecran. Experiența vizionării, în acest caz, este foarte dificilă, atenția spectatorului fiind solicitată concomitent în patru direcții diferite. El are impresia că urmărește niște camere de supraveghere mobile; este posibil ca tocmai în efectul pe care această experiență îl are asupra spectatorului să găsim și cheia unei abordări hermeneutice a filmului.

Structuri narative asemănătoare celor de mai sus pot fi identificate și în literatură (exceptând-o, poate, pe cea din *Timecode*). De aici încolo, însă, ne vom îndepărta și mai mult de abordarea textuală pentru a observa modul în care scenariul filmului

este structurat prin modelarea timpului poveștii. Vom vedea că există temeuri pentru a-l contrazice, măcar în parte, pe Michael Hauge: nu toate filmele sunt atât de schematice și simple.

## Modelarea temporală a poveștii

N-ați avut niciodată impresia că unele personaje de film reușesc să facă mult mai multe lucruri în câteva ore decât reușim noi în zile întregi? Sau, în alte situații, în momente de maximă tensiune, când eroii ar trebui să se grăbească și acțiunea să fie derulată în mare viteză, nu vi se pare că timpul poveștii este încetinit într-un mod alarmant? Aceste senzații, care uneori pot fi supărătoare, sunt doar parțial justificate de lipsa de realism a unor scenarii; ele se datorează în primul rând faptului că timpul este una din materiile prime de bază ale filmului. Atunci când Andrei Tarkovski definea cinemaul drept „sculptură în timp”, aceasta nu era doar o figură de stil, ci o afirmare a puterii modelatoare pe care realizatorii de filme o au asupra curgerii timpului poveștii.

Este adevărat că prin mijloace specifice, precum montajul, viteza de redare a imaginilor sau modul de punere în scenă a evenimentelor, cineștii pot modela curgerea timpului după bunul plac. Efectele diferă de la caz la caz. În *Children of Men*, găsim scene filmate fără întrerupere, de până la șase minute lungime, fapt care induce senzația unei experiențe în timp real, amplificând astfel intensitatea răspunsului nostru în fața ororilor războiului. O asemenea scenă este impresionantă ca realizare artistică, însă unidimensională. De aceea, în general, la realizarea unor astfel de secvențe se face apel la discursul de montaj. O scenă comparabilă ca intensitate dramatică cu cea de mai sus, cea a lichidării ghetoului din Cracovia, în *Schindler's List*, este alcătuită din succesiuni de cadre prin care ne sunt înfățișați diferiți protagoniști (agresori, victime, fetița în palton roșu, Oskar Schindler) și participarea lor la evenimente. Prin acest mod de relatare, sunt redată mai multe fațete complementare ale aceluiași eveniment; în schimb, în acest caz, spectatorul nu simte curgerea timpului, fiind astfel mai puțin atras spre identificarea

cu personajele filmului, și mai degrabă cu semnificațiile celor văzute, motivat și de expresia de consternare și de dezgust de pe chipul lui Schindler, care privește din depărtare la ceea ce se întâmplă pe străzile Cracoviei.

Nu este cazul să comparăm calitativ astfel de scene. Cineștii și teoreticienii artei cinematografice s-au contrazis adesea cu privire la mijloacele tehnice și de expresie ce țin de editare și montaj. Unii au scos în evidență prin filmele lor frumusețea cadrelor lungi, fără întreruperi; câțiva din maeștrii acestui tip de discurs sunt Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski, Robert Altman și Alejandro González Iñárritu. De cealaltă parte, școala sovietică de film, al cărei strălucit reprezentant rămâne Serghei Eisenstein, a pus bazele unei filosofii a montajului care a rămas definitorie pentru cinematografia mondială – inclusiv cea americană – până în zilele noastre. Unii regizori au folosit cu succes ambele mijloace. Alfred Hitchcock, de pildă, a fost cel care a promovat ideea de „cinema pur”, în care, printre altele, montajul ocupă un loc esențial (filosofie ce poate fi observată în filme ca *Psycho* și *Vertigo*). Tot el a realizat însă și *The Rope*, un experiment îndrăzneț pentru vremea lui, alcătuit din zece segmente continue de film, alăturate într-un mod ingenios pentru a conferi o senzație de continuitate asupra întregii povești.

Ce este important de avut în vedere atunci când vorbim de mijloacele folosite în cinematografie, fie ele de montaj, de punere în scenă sau de luare a cadrelor, este că nu există o regulă de aur în privința folosirii acestora. Totul depinde, în mare măsură, de intenția cineastului, de felul în care dorește să își prezinte povestea: ca experiență, ca lecție sau ca temă de reflecție. În general, cadrele lungi și filmate în ritm alert favorizează o experiență participativă și identificarea cu eroii poveștii. O astfel de scenă din *The Revenant*, cea în care Hugh se aruncă în vârtoarea apei pentru a scăpa de urmăritorii lui, ne apropie și mai mult, din punct de vedere emoțional, de groaza din inima eroului, a cărui viață este în mare pericol. Pe de altă parte, în *The Player*, Robert Altman folosește cadre lungi și suprapuneri de planuri, prin care camera de filmat pare să penetreze pereți, uși și ferestre

pentru trece a de la o scenă la alta, într-un microunivers compact și condus de legi proprii, de neînțeles pentru spectator, cum este cel al industriei americane de film.

Un sugestiv exemplu pentru modul în care filmul poate construi un discurs în termenii acestei paradigme – montaj de cadre, intercalat între secvențe bazate pe mișcări ample ale camerei de filmat înspre un cadru panoramic – întâlnim în *Citizen Kane* (PG, 1941). Într-una dintre scene avem descrisă istoria relației dintre doi soți, de la romantismul începuturilor la indiferența de mai târziu. Este vorba de un mic dejun care are loc de fiecare dată în aceeași încăpere: nimic nu pare să se fi schimbat între primul și ultimul cadru, deși cele două sunt despărțite de un interval considerabil de timp. Secvențele intermediare uzează de prim-planuri, trecând brusc de la chipul soției la cel al soțului și sugerând, astfel, un antagonism tot mai accentuat. Replicile ce au loc între ei sunt din ce în ce mai scurte și mai tăioase. În mai puțin de două minute și jumătate, este înfățișată o tulburătoare poveste a unei relații maritale ce se îndreaptă spre un deznodământ nefast, întinsă pe durata câtorva ani, dacă nu cumva chiar decenii. Întreaga scenă este încadrată printr-o trecere lentă, ce duce la suprapunerea excesivă a imaginilor de tranziție, spre chipul celui ce relatează povestea lui Kane și a soției lui. Este vorba, spune el la început, despre „o căsnicie ca oricare alta”. Spectatorul va trebui să decidă, două minute mai târziu, dacă așa stau într-adevăr lucrurile.

La vremea lui, filmul lui Orson Welles a deschis noi orizonturi în exprimarea cinematografică, prin folosirea unor tehnici precum cea amintită mai sus, dar și prin procedeele speciale de luare a cadrelor și de compoziție a scenelor. Lucrurile au evoluat în timp, iar cineștii au descoperit și alte mijloace de modelare a timpului unei povești. De pildă, în *They Shoot Horses, Don't They?* (1969, PG), Sydney Pollack folosește tehnica modificării vitezei de redare a cadrelor; una dintre cele mai profunde scene începe cu o amețitoare rotire de 360° a camerei de filmat, în mare viteză, pentru ca după câteva momente să creeze o alternanță de mare efect, de la *slow motion* în revenire bruscă la viteză normală.