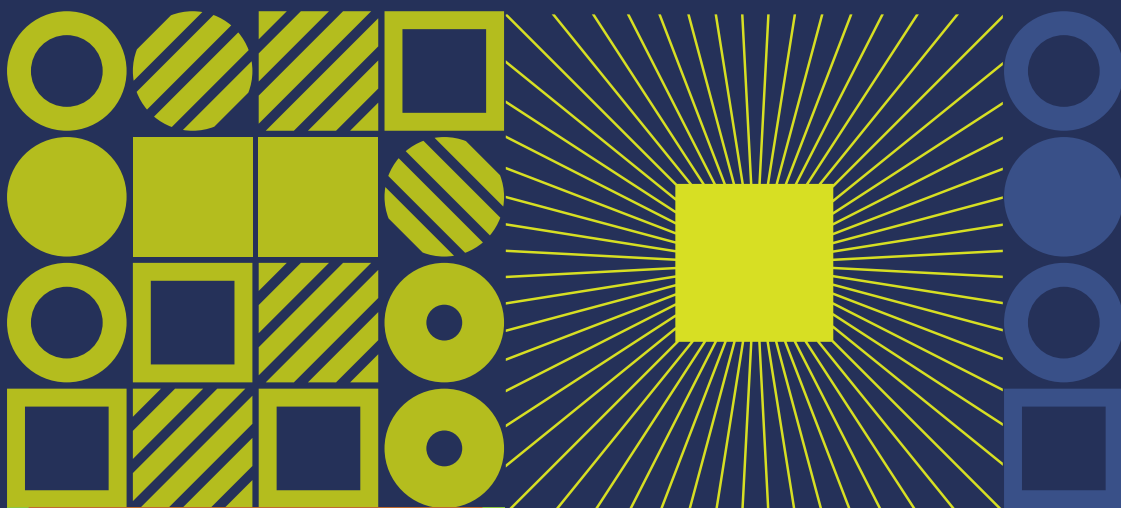


●◌◌◌ Ora de cinema

Program de educație cinematografică și educație prin film

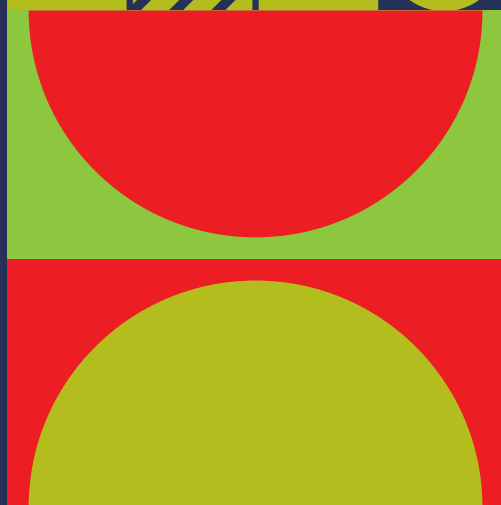
2



ȘCOALA DE LA BRIGHTON

SPRE DIVERSITATEA
LIMBAJULUI CINEMATOGRAFIC

PARTEA 2





2

ȘCOALA DE LA BRIGHTON¹: ȘPRE DIVERSITATEA LIMBAJULUI CINEMATOGRAFIC



Competențe generale: **Lărgirea orizontului cultural**

Competențe specifice: **Istoricul încadraturilor de film, montaj, continuitate în povestire, cinematografia și alte arte**

CUPRINS

- Planul-detaliu și prim-planul
- Planul-mediu
- Alternarea unghiului din care privim o acțiune

TERMENI ȘI CONCEPTE

- Acțiunea unui film
- Plan general
- Plan-mediu
- Plan-detaliu
- Perspectiva subiectivă optică
- Cadru de film
- Montaj
- Continuitate în redarea acțiunii unui film
- Cine-geografia acțiunii într-un film

¹. Denumire dată de istoricul și criticul de film Georges Sadoul.

PLANUL-DETALIU ȘI PRIM-PLANUL

Lupa bunicii/Grandma's Reading Glass (1900) și *Ce se vede printr-un telescop/As Seen Through the Telescope* (1900) utilizează planul-detaliu pentru a construi punctul de vedere subiectiv. Identificăm un personaj cărui îi atribuim punctul de vedere. Caz 1: bunica și nepotul. Caz 2: domnul cu telescopul. Și identificăm un instrument prin care se construiește optic punctul de vedere. Caz 1: o lupă. Caz 2: un telescop.



Personajele care privesc (bunica și nepotul) cu instrumentul (lupa).



Ce vede nepotul cu lupa



Personajul care privește (domnul) cu instrumentul (telescopul).



Ce vede domnul cu telescopul.

Este o perspectivă subiectivă **optică**, nu **psihologică**. Această alternanță de planuri detaliu (în franceză: *gros plan*) cu planuri generale și variația punctului de vedere nu este surprinzătoare, a observat istoricul Sadoul, pentru cineva care vine cu experiența lanternei magice, unde variațiile de unghi în construcția imaginilor erau cunoscute de la începutul secolului al XIX-lea. Punctul de stație fix era atribuit la vremea respectivă mai degrabă celui care venea încărcat cu experiența teatrului.

Despre faptul că Méliès, spre exemplu, nu se gândise încă să utilizeze încadraturi strânse, scrie tot Georges Sadoul: „În *Barbă-Albastră* (1901), o cheie minusculă este la un moment dat un accesoriu indispensabil pentru înțelegerea povestirii. La teatru, cheia poate fi doar zărită ori sugerată prin cuvinte sau printr-un gest al actorului. Fotografia însă nu are aceeași claritate de viziune. Méliès a fost nevoit, în drama sa filmată, să dea cheii dimensiunile unei țigăi. Aceasta fiindcă nu se gândise să folosească groplanul.”¹¹

11. *Istoria cinematografului mondial - de la origini până în prezent*, Georges Sadoul, Editura Științifică, 1961, p.

Cheia de dimensiunile unei țigări în mâna stângă a personajului din *Barbă-Albastră* (1901)



În *Pisicuța bolnavă*/*The Sick Kitten* (1901, https://www.youtube.com/watch?v=T33INsnVfbl&ab_channel=BFI), imaginea este „spartă” în fragmente, în diferite încadraturi.

Avem un „prim-plan” (*close-up*) al pisicii¹². Vedem mai îndeaproape pisica mâncând, ne concentrăm atenția asupra acestui fragment.



În acest film al lui Smith se întrezăresc începuturile a ceea ce se va dezvolta și va fi denumit **montaj analitic**. Despre acest tip de montaj a scris criticul de film André Bazin: „Utilizarea montajului poate fi invizibilă, acesta fiind cazul cel mai des întâlnit în filmul american clasic de dinainte de război. Fragmentarea planurilor nu avea alt

scop decât de a analiza evenimentul în funcție de logica materială sau dramatică a scenei. Această logică este cea care face analiza insesizabilă, mintea spectatorului îmbrățișând firesc punctele de vedere pe care i le propune regizorul și care sunt justificate de geografia acțiunii sau de deplasarea interesului dramatic.”¹³

12. Vezi fișa SPIRAL pentru încadraturi.

13. Ce este cinematograful?, André Bazin, volumul 1, Editura UNATC Press, Polirom, 2022, p. 143

PLANUL-MEDIU

Pățaniile lui Mary Jane/ Mary Jane's Mishap (1903, https://www.youtube.com/watch?v=QCm51fg5hpk&ab_channel=BFI) este structurat în douăsprezece cadre. Cadrul este unitatea de bază a unui film. Într-o intercalare de planuri generale și planuri medii vedem povestea tragi-comică a lui Mary Jane, interpretată de soția lui G.A. Smith, Laura Bayley.

- 1) Plan general (sau plan întreg, în engleză *full shot*): vedem bucătăria, ansamblul spațiului și pe Mary Jane.
- 2) Plan mediu strâns (în engleză *medium shot*): o vedem pe Mary Jane cum cascadează, se freacă la ochi, își întinde brațele.
- 3) Plan general: vedem cum își cremuiește pantofii.
- 4) Plan mediu strâns: își dă cu peria cu cremă pe față. Observăm și expresia ochilor.
- 5) Plan general: ia oglinda și începe să își privească fața.
- 6) Plan mediu strâns: își dă seama că e murdară de cremă și râde. Se șterge cu șorțul.
- 7) Plan general: lasă oglinda și se concentrează pe aprinderea focului.
- 8) Plan mediu strâns: vedem că toarnă lichid dintr-o sticlă pe care scrie „parafină” (deci ne dăm seama că este lichid inflamabil). Un alt detaliu important și surprinzător este că personajul zâmbeste și face cu ochiul spre cameră.
- 9) Plan general: se preocupă de aprinderea focului. Fumul o înconjoară și, brusc, dispare.
- 10) Plan general: vedem acoperișul clădirii pe care iese zburând Mary Jane. Aterizează bucăți din ea.
- 11) Plan strâns cu piatra funerară a lui Mary Jane.
- 12) Plan general: în cimitir, persoane aduc flori la mormânt. La un moment dat, fantoma lui Mary Jane iese cu un recipient în mână (probabil cel de parafină) și sperie vizitatorii.



Devine important din punctul de vedere al inteligibilității poveștii, al apropierii psihologice a spectatorului față de personaj să vedem într-un plan mai strâns decât unul general (deci mai îndeaproape) cum se murdărește Mary Jane pe față, cum își dă seama că s-a murdărit, cum râde. Această privire mai în detaliu amplifică sursa comicului, generat de acțiunea unei persoane neatente.

Intercalarea de planuri generale (care conturează contextul) și de planuri medii denotă o **utilizare dramatică a încadraturilor**. Realizatorul ne îndrumă atenția pentru a observa detaliile comice și expresia personajului. Mimica lui Mary Jane, zâmbetul său, faptul că ne face cu ochiul o fac să devină un personaj particular în memoria noastră vizuală și afectivă. Iar dacă ar fi fost filmată făcând toate acestea doar în planuri generale, șansele ca noi să observăm particularitățile sale poate că ar fi fost mai mici.

Intercalarea planurilor și înlănțuirea lor prin montaj este o etapă fundamentală în articularea limbajului cinematografic. Povestirea prin imagini în mișcare, utilizând o diversitate de încadrături, ridică probleme de claritate realizatorilor. A fost și este o miză să nu fie creată confuzie în percepția spectatorului. Nu este natural în biologia ochiului să vadă realitatea înconjurătoare prin fragmentare rapidă și trecere de la fragment izolat la ansamblu, așa cum poate face filmul. Dar putem descrie procesul percepției ca pe unul în care atenția se poate focaliza pe un detaliu. Spunem simplu că, într-o mare de detalii, ceva, un detaliu anume, „ne atrage atenția”. Trecerea de la un plan general la un plan strâns, spre exemplu, putea să fie resimțită ca o ruptură, ca o discontinuitate și să scoată spectatorul din poveste. Însă într-un film continuitatea este construită:

- prin reluarea coordonatelor de loc de la un cadru la altul (putem avea un plan general în care se află personajul, pe care îl vedem în același spațiu în cadrul următor, dar încadrat mai strâns);
- prin informațiile ce mențin logica (spre exemplu, urmărim un personaj ale cărui gesturi și acțiuni sunt prezentate într-o ordine logică, firească);
- prin reluarea, uneori foarte scurtă ca timp, a unor crâmpie de mișcare, de gest, de obiect ce devin recognoscibile pentru spectator de la un cadru la altul; aceste reluări mențin și îndrumă atenția spectatorului.

Spre exemplu, chiar în înlănțuirea între cadrul 1 și cadrul al 2-lea, tăietura de montaj este realizată pe un gest anume, pe care îl regăsim atât la sfârșitul cadrului 1, cât și la începutul cadrului al 2-lea: Mary Jane are brațele ridicate spre cap și cască.



Cadrul 1 din *Pășaniile lui Mary Jane*



Cadrul al 2-lea din *Pășaniile lui Mary Jane*

ALTERNAREA UNGHIULUI DIN CARE PRIVIM O ACȚIUNE

James Williamson¹⁴ (1855-1933) lucra în 1897 ca agent de distribuție pentru filmele lui G.A. Smith. Avea un trecut în meșteșugul fotografiei și al lanternei magice, atât ca practician, cât și ca neguțător de aparatură și fusese format la școala de operatori deținută de frații Lumière. În 1898 a inventat un aparat de filmat, cu ajutorul inginerului Alfred Darling.

Atac împotriva unei misiuni în China (1900) este un film turnat în patru cadre, ceea ce deja îl face să se remarcă în multitudinea de filme dintr-un cadru. Filmul este printre primele care reprezintă o acțiune printr-o construcție vizuală complexă. Reușește acest lucru prin faptul că, **într-unul dintre cadre, camera își schimbă poziția la 180 grade față de cea anterioară**. Mai exact, în primele două cadre, precum și în cadrul al 4-lea, privim înspre locuință. Dar în cadrul al 3-lea privim dinspre locuință înspre poartă. Este o mișcare inovatoare pentru acea vreme.

14. Filmografia sa pe site-ul BFI: <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b9f37063c>



Cadrul 1



Cadrul al 2-lea



Cadrul al 3-lea



Cadrul al 4-lea

Să ne reamintim de poziția spectatorului într-o sală de teatru în care privește acțiunea de pe scenă. Ce a făcut Williamson a fost să schimbe acest fel în care „privim” o acțiune, prin modificarea „cine-geografiei acțiunii”, adică desfășurarea acțiunii în spațiu și filmarea în cadre a acestei desfășurări. Dacă mergem mai departe în a face o analogie cu poziția spectatorului de teatru, în cazul acestui film, sala este una în care acțiunea se desfășoară atât în fața spectatorului, cât și în spatele său. El are astfel o poziție centrală în raport cu acțiunea și se întoarce să privească în funcție de elementele importante ale poveștii. Așadar, se conturează o alternare a unghiurilor din care privim o acțiune într-un spațiu.

Revenind la „cine-geografia acțiunii”, Williamson a obținut prin montarea acestor cadre și o mai amplă perspectivă asupra spațiului. Practic, spațiul se dublează, „se umple”, ceea ce generează un plus de implicare a spectatorului în poveste, spectatorul având senzația că știe „mai bine” spațiul decât dacă ar fi fost filmat dintr-un singur unghi. Informația pe care o primește despre spațiu și despre acțiune se diversifică. Când stimulii informaționali despre un obiect cresc în diversitate, reprezentarea pe care o avem despre acel obiect devine mai complexă și obiectul ne pare mai cunoscut. De exemplu, în cadrul al 2-lea vedem înspre casă, vedem bătălia între boxeri și stăpânul colonialist al casei ¹⁵. Vedem dezordinea luptei, împușcături, fum, panica femeii. Dacă nu am fi avut cadrul al 3-lea, în care camera se întoarce și vedem că în poartă stau șiruri de soldați care vin în ajutorul stăpânilor colonialiști ai casei, am fi crezut că lupta se va fi terminat în cadrul al 3-lea.

14. Răscoala boxerilor (1899-1901) a fost un eveniment istoric de revoltă a populației chineze împotriva străinilor (reprezentanți ai marilor puteri economice cum ar fi Anglia) care, deja de zeci de ani, impuseseră tratate ce îi avantajau economic și puseseră stăpânire pe părți din China. Spre exemplu, în anii de dinaintea acestei răscoale, s-au petrecut războaiele opiumului și Hong Kong a fost stabilită drept colonie britanică în 1842. Răscoala boxerilor a fost antiimperialistă, anticolonialistă și anticreștină, pentru că mulți dintre misionari erau creștini.

PROGRAM CO-FINANȚAT DE:



PRIMĂRIA ȘI
CONSILIUL LOCAL
CLUJ-NAPOCA



CONSILIUL
JUDEȚEAN
CLUJ



INSPECTORATUL ȘCOLAR
JUDEȚEAN CLUJ



CENTRUL
CULTURAL
CLUJEAN

fondation
BOTNAR



UBB

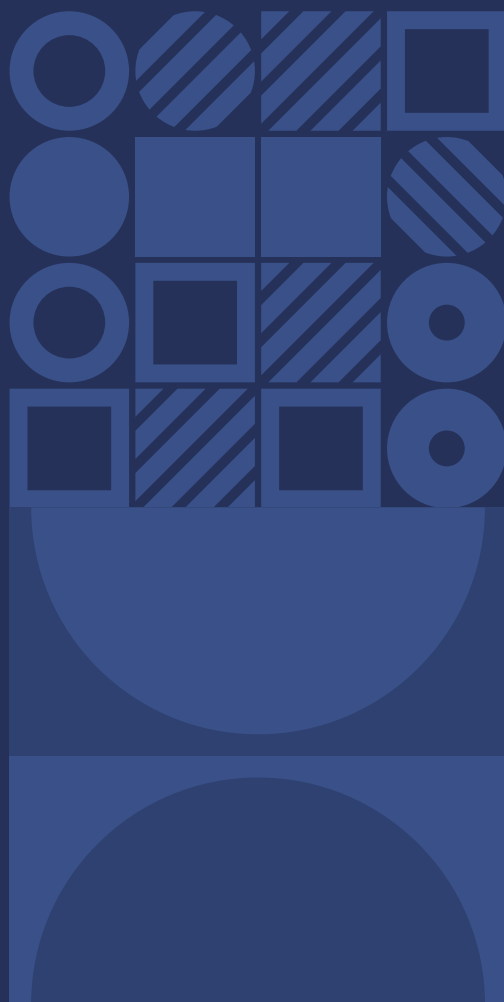


LITTERIS ET PIETATI SACRUM



VISIT CLUJ
The Heart of Transylvania

●◻ Ora de cinema



Program de educație cinematografică
și educație prin film

2023

oradecinema.tiff.ro

ISBN 978-973-0-37363-9