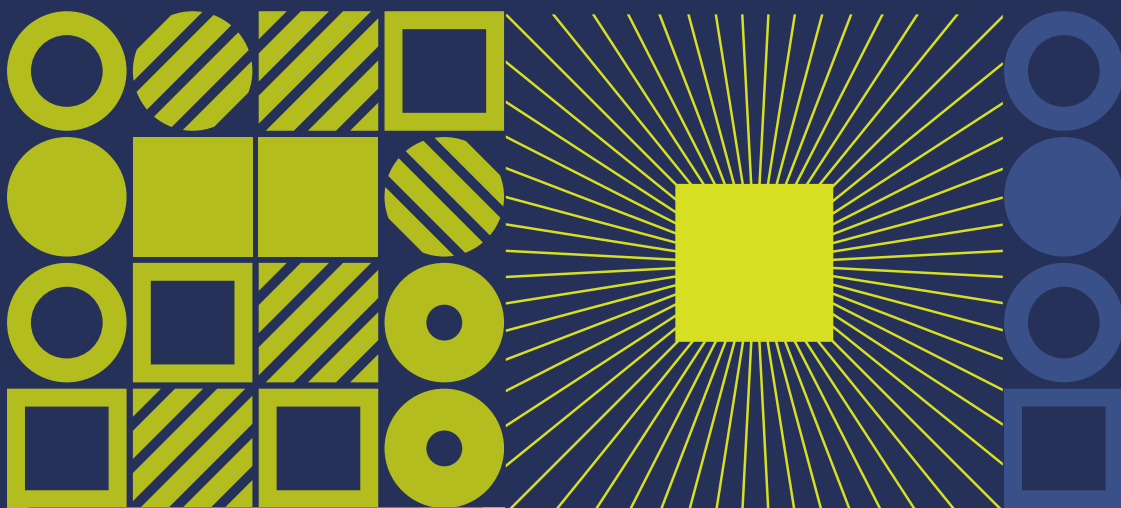


# ○◐◑ Ora de cinema

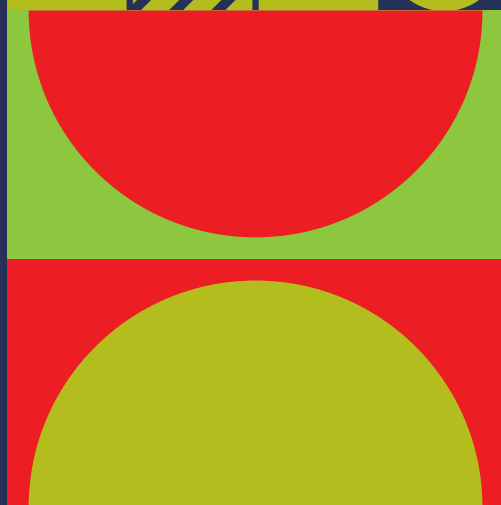
Program de educație cinematografică și educație prin film

PROGRAM CO-FINANȚAT DE:



EDWIN S. PORTER:

## DESPRE A POVESTI ÎN IMAGINI ȘI IMPORTANȚA RELATIILOR DE CONTINUITATE





# EDWIN S. PORTER: DESPRE A POVESTI ÎN IMAGINI ȘI IMPORTANȚA RELAȚIILOR DE CONTINUITATE



Competențe generale: **Lărgirea orizontului cultural**

Competențe specifice: **Montaj, continuitate în povestire, narațiune, relații temporale, relații spațiale, relații de cauzalitate**

## CUPRINS

- Experiențe formatoare
- Despre practici de proiecție și exploatarea filmărilor de început
- Cinema și evenimente sociale
- Edwin S. Porter, angajat de Edison
- Despre relații de continuitate
- Filmografie selectivă

### TERMENI ȘI CONCEPTE

- acțiunea unui film
- cultura populară
- practici de proiecție
- relații temporale
- relații de continuitate spațială
- relații de cauzalitate
- continuitate în redarea acțiunii unui film
- cine-geografia acțiunii într-un film

# EXPERIENȚE FORMATOARE

Edwin Stanton Porter (1870-1941) este considerat unul dintre pionierii cinematografului americane și ai *storytelling*-ului narativ în cinema. S-a născut în Connellsville, statul Pennsylvania, un oraș cunoscut pentru tradiția sa în industria cărbunelui, într-o familie numeroasă de antreprenori. Tatăl său avea afaceri de mobilă și de servicii funerare. Ca tânăr, Edwin S. Porter a fost expus mai multor tipuri de culturi care au pus bazele personalității sale profesionale.

Porter știa încă din adolescență de Thomas Edison, așa cum știau mulți dintre antreprenorii americani, pentru că ziarele scriau despre această personalitate pe care o asociau cu succesul aproape peste noapte al tehnologiei, al antreprenoriatului și, în general, cu succesul prin inovare rapidă, fără o educație formală și continuă. Reputația lui Thomas Edison a reprezentat un miraj pentru mulți antreprenori dornici să se îmbogățească rapid. În ultimele decenii ale secolului XIX, unii dintre ei au investit în mod constant în acțiuni ale companiilor lui Edison.



Edwin S. Porter

Sursa foto: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Edwin\\_S\\_Porter.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Edwin_S_Porter.jpg)

Din povestirile despre Porter, unele greu de verificat de istorici, reiese că el a început să lucreze ca **operator de telegraf** la 14 ani, așa cum a început și Edison. Experiența tehnică și apropierea de domeniul electricității au fost pentru Porter avantaje în ceea ce a întreprins ulterior în cinematografie, inclusiv ca angajat al companiei care s-a ocupat de exploatarea și vânzarea filmelor realizate sub egida lui Edison, Compania Kinetograph.

Din punctul de vedere al **culturii populare** la care a fost expus, adică al tipurilor de spectacole și de cultură adresate grupurilor mari de persoane, Porter a povestit că a cunoscut în Connellsville spectacolul de operă, circul ambulant și patinajul pe role. Patinajul pe role luase amploare la mijlocul anilor 1880 și pentru că înlesnea interacțiunea fetelor cu băieții. Tipurile de spectacole amintite mai sus nu își propuneau să educe publicul, ci mai degrabă să-l distreze. Spectacolele de lanternă magică<sup>1</sup>, spre exemplu, se regăseau în zonă, însă erau mai mult implicate în activitățile de educație pe care le ofereau bisericile.

Familiarizarea cu electricitatea și experiența de mic antreprenor l-au ajutat pe Edwin S. Porter în a deveni un proiectant și tehnician adaptat la condițiile cinematografului timpurii. În 1881, a inventat un *dimmer*

(variator) electric. În 1892, și-a deschis propria afacere, o croitorie, care însă a eșuat. Acest lucru a contribuit la plecarea sa de acasă.

În 1893, s-a înrolat în Marina americană, recomandându-se ca operator de telegraf. În 1896, s-a întors și a început activitatea sa de **proiecționist de film**. Din spusele sale, a început la New York, apoi s-a dus în California. În toamna anului 1896 a pornit într-un periplu pe continentul american, ajungând și în zona Mării Caraibelor, ca proiectant. Porter este considerat unul dintre cei care au arătat spectatorilor de la acea vreme **primul spectacol cinematografic** din viețile lor. El a fost angajat al firmei Raff & Gammon, care distribuia filme Edison, și a călătorit alături de Harry J. Daniels, un artist-ventriloc și om de spectacol cu lupte libere. În vara lui 1897, s-a întors la New York, iar în toamna aceluiași an a călătorit cu spectacole itinerante prin Canada. Spre exemplu, un subiect popular la vremea respectivă era Jubileul Reginei Victoria (60 de ani pe tron sărbătorit în 1897), prezentat în actualitățile Lumière, incluse de Porter în proiecții. El, ca exploant al filmărilor, aranja secvențele astfel încât publicul să înțeleagă mai lesne evenimentul și să suscite atenția spectatorilor<sup>2</sup>

1. Vezi fișa *Despre originile cinematografului* <https://oradecinema.tiff.ro/despre-originile-cinematografului/#page/6>

2. Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Editura University of California Press, 1991, pag. 119

# DESPRE PRACTICI DE PROIECȚIE ȘI EXPLOATAREA FILMĂRILOR DE ÎNCEPUT

La începutul lui 1898, Porter s-a stabilit la New York. A început să lucreze la Eden Musée. New York-ul avea deja o populație de aproximativ 3,5 milioane de locuitori, însă, la acel moment, centrul Eden era singurul loc destinat divertismentului care programa constant proiecții de filme. Frații Lumière au ajuns să aibă filmele proiectate aici la sfârșitul lui 1896.<sup>3</sup>

Tot aici, Porter a avut o experiență practică de **operator de cinema și tehnician**. Într-o vreme în care tehnologiile de proiecție erau diverse și în continuă rafinare, îmbunătățirea unui dispozitiv putea face diferența pentru a aduce mai mulți spectatori în sală.<sup>4</sup>

Spre exemplu, faptul că proiectorul de la Eden Musée i s-a îmbunătățit claritatea și i s-a redus vibrația produsă în timp ce era pornit au devenit avantaje ale spectacolului și s-au datorat și expertizei tehnice a lui Porter.



Sursa foto: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:The\\_Eden\\_Musée.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Eden_Musée.jpg)

Dincolo de aspectul tehnologic, filmările erau cumpărate și arătate în ce ordine dorea exploatatul.<sup>5</sup> La filmele care aveau mai multe cadre, ordinea, durata, chiar și formatul puteau fi schimbate de exploatat. Acest lucru era posibil pentru că la acel moment, filmul produs, odată cumpărat de exploatat, devenea al exploatatului. Filmele nu se închiriau, nu exista conceptul de „drept de autor”. Deci experiența lui Porter în cadrul practicilor de proiecție din primii ani de existență ai cinematografului l-a ajutat să-și antreneze capacitatea de selecție și de îmbinare de filmări separate.

Istoricul Charles Musser spune că tipul de a povesti a fost mult influențat de **practicile de proiecție de film**. Perioada s-a remarcat prin diversitatea acestor practici. Termenii de „cineast” sau „realizator de film” încă nu existau, pentru că nu existau conceptualizările și specificitatea muncilor în realizarea, distribuția și proiecția de film. Cineasții sunt considerați Porter, Méliès, George A. Smith. Însă exploatanții își construiau **o voce de povestitor, o instanță narativă** prin exploatarea extrem de diversă a filmărilor pe care le achiziționau.

Sigur că au existat excepții în ceea ce privește procesul de producție și de exploatare, iar una importantă este filmul *Patimile de la Oberammergau/The Passion Play of the Oberammergau*, care a fost produs și exploatat de aceeași personalitate juridică: Eden Musée. Filmul a fost proiectat începând cu 1898, cu două proiecții pe zi. A fost un succes răsunător: peste 30 000 de spectatori în primele trei săptămâni. Spectatorii obișnuiți cu o cultură clasică, elitistă, erau mai degrabă preocupați de subiecte precum era și acesta: o reconstituire a unui spectacol de teatru european religios. Succesul este explicabil: *Patimile de la Oberammergau* era **adaptarea cinematografică** a unui spectacol de teatru, dar și de lanternă magică, foarte cunoscut. Cu alte cuvinte, publicul larg era deja familiarizat cu povestea. Noutatea care a atras consta în **abordarea diferită**, conferită de **noul mediu** (în engleză: *new media*) ce era cinematograful la acea vreme.

3. Vezi fișa <https://oradecinema.tiff.ro/o-inventie-a-modernitatii/>

4. Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Editura University of California Press, 1991, pag. 121

5. Vezi și fișele dedicate Școlii de la Brighton <https://oradecinema.tiff.ro/spre-diversitatea-limbajului-cinematografic/> și <https://oradecinema.tiff.ro/spre-diversitatea-limbajului-cinematografic-partea-2/>

Însă și acest film a ajuns să fie vândut pe bucăți altor exploatare. În februarie 1898, Thomas Edison a câștigat în instanță un proces de brevet. El intenta procese des cu avocații săi pentru a obține monopolul asupra aparatului sau măcar pentru a avea un monopol temporar, dar pe cât de lung permitea legea, pentru a obține profituri mai mari. În consecință, Eden Musée a devenit un loc cu licență Edison Manufacturing Company, iar filmul *Patimile de la Oberammergau* a fost preluat de reprezentanții Edison, care au vândut din el la fel ca toți ceilalți producători, ceea ce a permis exploatare să îl proiecteze după propriile **practici de proiectie** și idei de ordonare a cadrelor.



Cadru din *Patimile de la Oberammergau*.  
Sursa foto: <https://www.cinema-crazed.com/blog/2018/12/07/the-bootleg-files-the-passion-play-of-oberammergau/>

## CINEMA ȘI EVENIMENTE SOCIALE

Cinematograful a reprezentat o senzație și o atracție în primii ani de existență, tocmai datorită faptului că era o noutate. Exotismul vederilor, actualităților filmate de operatori împărtășiați în lumea întreagă au constituit un alt motiv de atracție, așa cum este și cazul filmelor Lumière. Gradul de reprezentare realistă, de parcă ar fi fost o lume vie pe un ecran de dimensiuni considerabile, încă un motiv.

Însă care sunt elementele care i-au acordat pe termen lung cinemaului viață ca industrie și ca artă? Printre ele se numără și rapiditatea cu care cinemaul s-a putut racorda la evenimente și la fenomene sociale, și numărul mare de spectatori la care putea ajunge rapid. Spre exemplu, pe 15 februarie 1898 a explodat vasul american Maine în portul Havana. Chiar dacă nu s-au clarificat condițiile exploziei, a fost un eveniment care a amplificat starea conflictuală dintre Statele Unite ale Americii și Spania, care avea în mijloc miza independenței cubanezilor. Astfel a izbucnit războiul hispano-american, în urma căruia Spania a pierdut și ultimele colonii spaniole: Cuba și Puerto Rico.

În șapte săli din New York, printre care și Eden Musée, se puteau vedea filmări montate cu războiul hispano-american. Spectatorii voiau să vadă reprezentări cât mai realiste ale războiului, primul conflict în care erau implicați americani care a fost documentat prin film<sup>6</sup>.

Ziarele dedicau primele pagini acestui subiect. Filmări care înscenau sau reconstituiau războiul au fost, de asemenea, realizate, pentru că echipamentele de la fața locului permiteau o surprindere limitată a războiului ce se desfășura. Sentimentele de patriotism american au crescut vertiginos odată cu filmările văzute<sup>7</sup>. Acest război a rezultat însă pe plan mondial într-o schimbare de ordine: țări ca Filipine, Guam, Hawaii, Puerto Rico au intrat sub controlul Statelor Unite ale Americii.

Edwin Porter a contribuit în această perioadă la integrarea filmărilor dedicate acestui subiect în programul sălii. Precizia contribuției sale este dificil de stabilit, însă, în mod evident, implicarea în procesul de selecție și de montaj ale filmărilor l-a ajutat să exerseze cu **structuri cinematografice**. Spre exemplu, cu cronologii ale războiului. În această perioadă, împreună cu alți colegi de la Eden Musée, s-a ocupat și cu furnizarea de echipament de proiectie în alte săli.

În august 1898, războiul s-a finalizat, însă Eden Musée a continuat să arate filmări legate de subiect.

6. <https://www.loc.gov/loc/cib/9803/film.html>

7. Vezi și subcapitolul *Puterea animației* din fișa dedicată scurtmetrajului *Mondo Domino* <https://oradecinema.tiff.ro/wp-content/uploads/2022/10/Mondo1.pdf>



### Activitate sugerată

Vizionarea unei filmări realizate de William Paley în 1898, cu vasul Maine în portul Havana, după incendiu, păstrată de instituția americană Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/98500970> William C. Paley era un cameraman ce filma la fața locului, trimis de firma lui Edison, ale cărui costuri de transport au fost suportate, de fapt, de *New York Journal*, condus de William Randolph Hearst (1863-1951), considerat primul mogul media din Statele Unite ale Americii. În urma evenimentului cu vasul Maine, ziarele s-au implicat pentru a finanța și a încuraja evenimente în săli de spectacole, care să anime dorința de război printre americani, iar trimiterea cameramanilor la fața locului este un astfel de exemplu de acțiune.<sup>8</sup>



Fotogramă din *Wreck of the "Maine" in Havana Harbor*, 1898, William C. Paley, sub proprietatea Edison  
Sursa foto: <https://www.loc.gov/item/98500970>

## EDWIN PORTER, ANGAJAT DE EDISON

Activitatea lui Porter a fost una diversă între 1898 și 1900. Cât timp a lucrat la Eden Musée, el s-a preocupat de activitățile sale profesionale și pe cont propriu: design de camere de filmat și tehnica aparatului de proiecție. A ajuns să aibă și o fabrică de proiectoare, care a fost însă năruită într-un incendiu. A plecat de la Eden Musée în 1900, gândindu-se să înceapă din nou să călătorească, dar a ajuns să se angajeze la Edison Manufacturing Company ca *operator de imagini în mișcare* (în engleză: *moving pictures*).

În 1900, pentru cei din domeniu era importantă centralizarea procesului de realizare și de exploatare a unui film, astfel că producătorul a ajuns să aibă un control mai mare. Edison a realizat la finalul anului 1900 și un studio acoperit, construit cu sticlă<sup>9</sup>: primul din Statele Unite ale Americii de asemenea calibru. New York-ul, oraș cosmopolit, oferea studioului diversitate de oameni antrenați în diferite tipuri de spectacol, precum și acces la materiale și resurse

necesare filmărilor. Celelalte companii de pe piață, Biograph și Vitagraph, aveau studii pe acoperișurile clădirilor, în aer liber<sup>10</sup>, și erau deja părți serioase din domeniul cinematografiei timpurii americane, cu toate strategiile avocaților lui Edison de a târăgăna „războiul brevetelor” pentru a-și încetini concurența. Edison trebuia să producă filme mai lungi, de studio.

În volumul *Istoria filmului: o introducere*, în subcapitolul dedicat Statelor Unite ale Americii în perioada de început, Edwin S. Porter este numit „pilonul companiei Edison”, „cel mai important cineast al epocii timpurii a cinematografului”<sup>11</sup>, recunoscut pentru aportul adus dezvoltării filmului narativ și potrivirii coordonatelor de spațiu și de timp de-a lungul unei povești narative.

Se știe că vedea filme străine care ajungeau din Europa. Spre exemplu, tehnicile utilizate de cineștii ce au reprezentat Școala de la Brighton, George Albert Smith și James Williamson, nu îi erau străine<sup>12</sup>.

8. Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Editura University of California Press, 1991, p.127

9. Despre primele studii care permiteau intrarea luminii naturale, dar aveau și o atmosferă mai ușor de controlat decât filmările în aer liber: studioul lui Georges Méliès <https://oradecinema.tiff.ro/melies/#page/3>

10. Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Editura University of California Press, 1991, pag. 158

11. Bordwell, David, Thompson, Kristin, Smith, Jeff, *Istoria filmului: o introducere*, vol. 1, Editura UNATC Press și Editura Vellant, 2024, p. 22

12. Vezi fișele dedicate Școlii de la Brighton <https://oradecinema.tiff.ro/spre-diversitatea-limbajului-cinematografic/> și <https://oradecinema.tiff.ro/spre-diversitatea-limbajului-cinematografic-partea-2/>

13. Vezi fișa <https://oradecinema.tiff.ro/melies/>

A studiat cu atenție filmul lui Méliès, *Călătorie în Lună*<sup>13</sup>, în care a putut vedea cum percepția spectatorului este îndrumată prin folosirea unui cadru de ansamblu și a construcției prin montaj a relațiilor de continuitate. În volumul de istoria filmului amintit mai sus, se menționează, însă, că „a dezvoltat cu imaginație propriile modele”.

Revizuiind terminologia și înțelegerea istorică, istoricul de film Charles Musser a scris în 2011 că Porter era parte dintr-o **muncă colaborativă**, ca majoritatea pionierilor cinematografului din epoca cinematografului americane pre-Griffith, și nu „un cineast complet”, așa cum afirmase anterior (producător, regizor, cameraman, monteur ș.a.m.d.). Porter a colaborat cu George S. Fleming, actor și scenograf, dar și cu alți profesioniști de la acea vreme.<sup>14</sup>



**Stiați că?**

Vocabularul utilizat este în conexiune cu vremurile în care textele sunt scrise. Spre exemplu, Charles Musser a utilizat termenul de „epoca pre-Griffith” pentru a marca cinematografia americană de început, ce funcționa într-un fel diferit înainte ca acest cineast să activeze, însă ulterior și-a revizuit termenul și a utilizat „cinema timpuriu”, pentru a nu marca o denumire de perioadă culturală în film cu numele propriu al unei persoane. Pentru aceeași etapă istorică a cinematografului există și alți termeni:

Tom Gunning: „cinema de atracții”

Noël Burch: „cinema primitiv”

## DESPRE RELAȚIILE DE CONTINUITATE

Unul dintre filmele importante regizate de Edwin Porter este *Viața unui pompier american/ Life of an American Fireman* (1903). Acesta a fost considerat un film pierdut până în anii 1940<sup>15</sup>, apoi s-au găsit și păstrat variante: una e la MoMA (Museum of Modern Art, New York) și una, în colecția Paper Print Collection la Biblioteca Congresului Statelor Unite ale Americii (Library of Congress).

Varianta filmului pe care o vom analiza are 9 cadre:  
<https://www.youtube.com/watch?v=9Fm9kUzclhQ>

Subiectul era cunoscut celor din epocă, pentru că asemenea spectacole reînscenate de stingere de incendii erau frecvente. Cinematografia a preluat subiectul și l-a redat cu mijloace de expresie specifice. Un alt film important cu același subiect, *Fire!*, a fost realizat de britanicul James Williamson în 1901.



**Cadrul 1**

În acest prim cadru vedem un pompier care a adormit, al cărui vis este sugerat vizual printr-o bulă ce ilustrează că o femeie și un copil sunt în pericol de incendiu.

14. Cynthia Lucia (Editor), Roy Grundmann (Editor), Art Simon (Editor), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol. 1, p. 44

15. Cynthia Lucia (Editor), Roy Grundmann (Editor), Art Simon (Editor), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol. 1, p. 75



În cadrul 2 vedem un plan-detaliu integrat cu funcție în poveste: o mână trage semnalul de alarmă ce anunță un incendiu.



Cadrul 2

Istoricul de film Charles Musser numește „suprapunere temporală” relația între cadrul 2 și începutul cadrului 3 (3.1). Sunt reprezentările unor acțiuni care se petrec în paralel, simultan: bărbații dorm în timp ce alarma sună. Există și **relații de cauzalitate**, pe care le gândim prin **deducție logică**: pentru că alarma a sunat, bărbații s-au trezit.



Cadrul 3.1



Cadrul 3.2

În cadrul 4, relația de continuitate este spațială și este construită prin faptul că apare bara pe care coboară pompierii, în centrul imaginii, de această dată partea ei pe care nu o puteam vedea în cadrul anterior, adică în cadrul 3.

În cadrele 3, 4 și 5, înlănțuite în această ordine, se regăsesc acțiuni dinamice, în mișcare. În cadrul 3, vedem cum bărbații se dau jos din pat, se îmbracă și coboară pe bară în grabă. În cadrul 4, uși se deschid, bărbații coboară pe bară, căruțele de pompieri pornesc și se îndreaptă spre partea dreaptă a imaginii.



Cadrul 4

În cadrul 5, ușile dinspre interiorul stației de pompieri înspre stradă se deschid. Căruțele cu cai sunt conduse spre partea dreaptă a imaginii.

Faptul că acțiunile dinamice, ce presupun mișcare, sunt integrate în fiecare dintre aceste cadre înlănțuite, creează un efect de intensificare a tensiunii narative<sup>16</sup>. Recurența acestor momente de acțiune scurte, dar intense ca dinamică, împreună cu restul cadrelor filmului, în ordinea în care sunt puse, formează un cumul de elemente ce crește impactul narațiunii asupra spectatorului. Imaginile în mișcare au oricum capacitatea de **a capta** atenția spectatorului. Prin recurență, pot **reține** atenția. În cadrul 2, anterior cadrelor 3, 4 și 5, a fost transmisă informația că o alarmă a fost dată. Această informație este înțeleasă prin contextualizare: spectatorii, cei din epoca filmului sau contemporani, dacă știu ce înseamnă un mediu urban și urgența unui incendiu anunțat printr-o astfel de alarmă, pot deduce că este vorba despre o situație cu iz de gravitate. Desigur, încă nu au o informație vizibilă care să comunice cât de gravă este situația, dar tocmai acest lucru, asociat cu visul pompierului, crește suspansul.



Cadrul 5.1



Cadrul 5.2

Desigur că și bărbații care au jucat, cu fizionomia lor particulară, precum și îmbrăcămintea, sunt puternice elemente de continuitate între cadre. Însă este dificil să descriem precis particularitățile fizionomiei bărbaților, pentru că nu avem prim-planuri și nici diferențe mari între corpuri. Vestimentația are elemente vizibile, ușor de descris: bluze cu două rânduri de butoni, cămăși albe, pantaloni cu bretele, cizme, caschete.

În construcția unui film care are multe cadre, multe spații în care se desfășoară acțiunea, multe momente într-o cronologie liniară sau mai multe linii temporale, **principiul continuității** devine o cheie esențială pe care spectatorul o primește pentru a înțelege **ordinea temporală, spațială și logica cauzală**. Aceste aspecte ale inteligibilității unei povești sunt cele care vor transmite sensul poveștii, vor forma scheletul de informații ce îl ajută pe spectator să decodeze povestea și să rămână angrenat în a o urmări.

În construcția și înlănțuirea cadrelor, scopul prioritar nu este continuitatea, ci impactul narativ, cu potențial de a declanșa stări, emoții, de a genera idei. Însă acesta funcționează (și) pentru că relațiile de continuitate există. Relațiile de continuitate contribuie la efectele de cursivitate, de coerență ale poveștii. Un termen în engleză adesea folosit pentru a caracteriza aceste efecte este *seamless*, ceea ce înseamnă că „nu se văd cusăturile”. Însă „cusăturile”, în cazul unui film narativ, sunt stratificate, complexe și adesea conștient construite, cu migală.

16. Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Editura University of California Press, 1991, pag. 225

Istoricul Charles Musser subliniază că, în cadrul 6, impactul acțiunii este dat de numărul căruțelor de pompieri ce trec una după cealaltă. Simțul duratei cadrului ni-l dă succesiunea de nouă căruțe în mișcare. Faptul că le vedem continuu trecând sugerează că incendiul este unul ce are nevoie de atât de multe pentru a fi stins. Așadar, crește tensiunea narativă. Cadrul în sine nu ne comunică din punct de vedere narativ, în acest moment, altceva. Nu ne dezvăluie alte informații. Musser consideră că prin acest cadru, Porter crește gradul de spectacol. Însă foarte importantă este funcția acestui cadru în relație cu cele pe care le vom vedea și despre care încă nu știm nimic. Astfel se creează așteptarea spectatorului, tensiunea.



Cadrul 6

Între cadrele 6 și 7 este o elipsă de spațiu, deci deducem că și de timp. Cu alte cuvinte, că a trecut *niște* timp între cadrul anterior și acest cadru. Nu au trecut zile (avem coordonate de lumină care se păstrează), poate că au trecut minute sau zeci de minute, având în vedere că știm, că putem deduce, că aceste trăsurile de pompieri se duc spre un foc pe care au misiunea să-l stingă, pentru că alarma a fost dată. Deducem că există o trecere de timp între acțiunile care se desfășoară în cadre și pentru că nu avem coordonate spațiale de continuitate, așa cum am avut, spre exemplu, între cadrul 3 și cadrul 4.

În cadrul 7, căruțele trec (7.1). Camera panoramează și vedem case, față de care camera este așezată frontal. Vedem pompieri în prim-plan care trag de furtunuri (7.2).



Cadrul 7.1



Cadrul 7.2

Cadrul 8 este filmat **în interiorul** casei și este unul dinamic din punctul de vedere al acțiunilor personajelor. O femeie doarme într-o cameră cu fum, într-un pat poziționat în partea stângă a ecranului. Femeia se trezește, își pune mâinile în cap, se uită pe fereastră (8.1). Leșină în pat. Un pompier intră pe ușa din dreapta camerei, dă jos fereastra. O ia pe femeie (8.2) și o coboară prin spațiul liber al ferestrei. Pompierul revine în cadru și ia un copil din pat pe care-l coboară pe fereastră.

Cadrul 8 și cadrul 9 ne arată aceeași acțiune, dar din **perspective diferite**.



Cadrul 8.1



Cadrul 8.2

Cadrul 9 este filmat **din exteriorul** casei.



Cadrul 9.1



Cadrul 9.2

Ce putem observa? Că aceste cadre ne arată părți dintr-un întreg spațial și astfel se completează informația vizuală în percepția spectatorială. Se creează prin imagini dimensiunea unui ansamblu.

Istoricii Bordwell, Thompson și Smith amintesc că: „Filmul se termină cu două cadre lungi care prezintă aceeași acțiune din două puncte de observație diferite(...) Pentru un public modern, această repetare a acțiunilor pare bizară, dar astfel de prezentări ale aceleiași acțiuni din mai multe perspective nu erau deloc neobișnuite în epoca timpurie a cinematografului”<sup>17</sup>. Să ne amintim de **cine-geografia spațiului** în filmul *Atac împotriva unei misiuni în China* (1900) al britanicului James Williamson, în care acesta a alternat punctele ce permiteau observarea aceleiași acțiuni<sup>18</sup>.

În 1939, Lewis Jacobs scria despre Porter: „a descoperit că arta imaginilor în mișcare depinde de **relațiile de continuitate între cadre**, nu doar de cadre în sine.”<sup>19</sup>

În 1970, Jack Spears amintea despre combinarea și aranjarea cadrelor într-o secvență unitară, coerentă, prin care Porter creștea intensitatea dramatică<sup>20</sup>. Montajul ce caracterizează filmele lui Porter a ajuns să fie o piatră de hotar în explorarea acestui mijloc de expresie cinematografică și chiar să fie considerat, în momentele în care s-a ridicat întrebarea „cu ce este diferită cinematografia de celelalte arte?” (problema

specificității artei cinematografice) drept mijlocul ce marchează fără echivoc unicitatea cinematografiei ca artă și mediu.

Edwin S. Porter a lucrat pentru compania lui Edison până în 1909, apoi a devenit cineast independent, însă cu mai puțină notorietate. A continuat să facă filme până în 1915.



## CUNOAȘTERE ȘI EXPRIMARE PRIN ARTĂ

### Subiecte de discuție și activități propuse

- La ce tipuri de cultură populară (în engleză: pop culture) sunteți expuși? Exemple generale: rețele sociale, benzi desenate, block-bustere, seriale, muzică, literatură populară, ziare, reviste, spectacole sportive, festivaluri etc.
- Puteți descrie o experiență formatoare din parcursul personal?
- Ce evenimente sociale documentate în cinematografie cunoașteți?
- Imaginați-vă că ar mai fi putut fi filmat și adăugat un cadru în *Viața unui pompier american/ Life of an American Fireman* (1903). Ar fi un prim-plan, un plan-mediu sau un plan-general? Ce s-ar vedea în acest cadru? Câte secunde ar dura? Unde l-ați integra ca ordine, între ce cadre deja existente în film?
- Ce ar fi fost diferit ca observație, ca percepție dacă erau invers puse: întâi cadrul 9, apoi cadrul 8?
- Ce schimbări credeți că poate aduce ordinea în care sunt puse cadrele într-un film?

#### FILMOGRAFIE

*Jack și vrejul de fasole/ Jack and the Beanstalk* (1902)

*Viața unui pompier american/ Life of an American Fireman* (1903)

*Coliba unchiului Tom/ Uncle Tom's Cabin* (1903)

*Marele jaf al trenului/ The Great Train Robbery* (1903)

*Cleptomonal/ The Kleptomaniac* (1905)

*Visul unei cine gazele/ The Dream of a Rarebit Fiend* (1906)

#### BIBLIOGRAFIE

*Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Musser, Charles, Editura University of California Press, 1991

*Istoria cinematografului mondial – de la origini până în prezent*, de Georges Sadoul, Editura Științifică, 1961

*Istoria filmului: o introducere, volumul I*, de Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith, Editura UNATC Press și Editura Vellant, 2024

*Secolul cinematografului - Mică enciclopedie a cinematografiei universale*, Coordonatori: Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989

*The Wiley-Blackwell History of American Film, Volume I: Origins to 1928*, editori Grundmann, Roy, Lucia, Cynthia, 2011, Editura Wiley-Blackwell

#### LINK-URI

<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3q2nb2gw&chunk.id=d0e7296&toc.id=&brand=ucpress>  
<https://www.loc.gov/loc/lcib/9803/film.html>  
<https://www.victorian-cinema.net/porter>

17. Bordwell, David, Thompson, Kristin, Smith, Jeff, *Istoria filmului: o introducere*, vol. 1, Editura UNATC Press și Editura Vellant, 2024, p. 23

18. Vezi fișa dedicată Școlii de la Brighton <https://oradecinema.tiff.ro/spre-diversitatea-limbajului-cinematografic-partea-2/#page/7>

19. Apud. Musser, Charles, Cynthia Lucia (Editor), Roy Grundmann (Editor), Art Simon (Editor), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol. 1, p. 45

20 Apud. Musser, Charles, Cynthia Lucia (Editor), Roy Grundmann (Editor), Art Simon (Editor), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol. 1, p. 46

PROGRAM CO-FINANȚAT DE:



Groupama



unatc

universitatea națională  
de artă teatrală  
și cinematografică  
„I.L. Caragiale”



PRIMĂRIA ȘI  
CONSILIUL LOCAL  
CLUJ-NAPOCA

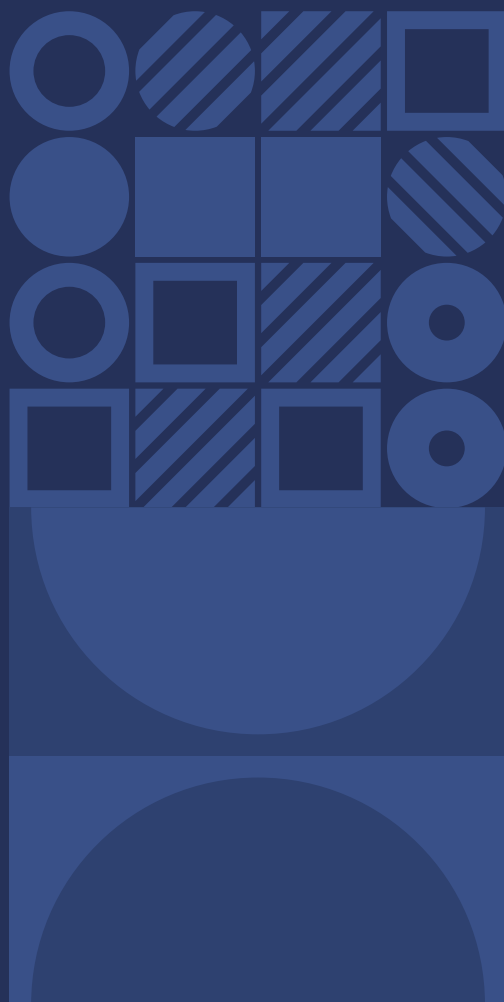


CONSILIUL  
JUDEȚEAN  
CLUJ



VISIT CLUJ  
The Heart of Transylvania

# 0ra de cinema



Program de educație cinematografică  
și educație prin film

2024

[oradecinema.tiff.ro](http://oradecinema.tiff.ro)