REPREZENTAREA ÎN OPERA PLASTICĂ, LITERARĂ ŞI CINEMATOGRAFICĂ
Representation in Painting, Literature and Cinematography

Alexandra Noemina RĂDUŢ[1]

Abstract

This research undertakes to situate representation in relation to painting, literature and cinematography. Since Plato and Aristotle mimesis is the central concept in analyzing literature and aesthetics. In modern art, the spectre of representation refers to the inner world of the artist; the artist gives rise to a self-representation within which the object is disintegrated. Therefore, there is always a reconstruction and a resignification involved in the process of symbolisation. To represent is to present again – the entire history of art since the Renaissance offered different attempts of solving this assertion. The work of art is not an ordinary mimetic image, but, on the contrary, it becomes a model/ prototype for the creator who, as a representing *subjectum*, moves in *imaginatio*. Although representation creates worlds of illusion and therefore it should not be confused with the reality effects, we argue that it has provided in cinematography the existence of the so-called „le spectacle de la vérité".

Keywords: representation, *mimesis*, reality, negativity, cinematic imaginary.

Le monde se réflétait dans le miroir du cinématographe. Le cinéma nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l'esprit humain.[2]

Puterea de reprezentare a operei de artă contribuie la (re)cunoaşterea lumii, iar arta a fost considerată, în dese rânduri, o practică reprezentaţională ce creează, bineînţeles, *reprezentări* şi imagini. Activitate proprie *psyche*-ului, „mentală" chiar, capacitatea de a imagina înseamnă substituire sau copiere a „realităţii" într-o formă imaginară. Artistul (*technites*), ca subiect reprezentant, notează M. Heidegger[3], este un punct de trecere care se „autodistruge" în procesul de creaţie, pe măsură ce opera e eliberată „în vederea purei ei subzistări în sine însăşi"; el plăsmuieşte fantezii, fantasme, se mişcă în *imaginatio* şi produce, prin intermediul poieticului *technē* o scoatere din ascundere a adevărului, un *ec-stasis*, mai precis „o punere-de-sine-în operă a adevărului" („das Inswerksetzen der Wahrheit"). Tehnica se dezvăluie, aşadar, drept un început al Fiinţei ca semn al determinării. Cu toate acestea, paradoxul retragerii în „regatul inalienabil al spiritului"[4], un *regressus ad uterum* jungian, presupune necesitatea ontologică a contemplatorului, deoarece opera de artă se (auto)reprezintă (noţiunea gadameriană de *specularitate*, *i.e.* prezentare de sine), dincolo de orice hedonism estetic – cu amendamentul că ea nu mai *mimează* realitatea, ci devine o *imago dissimilis*: artistul nu mai pictează ceea ce vede (el nu mai reproduce, în niciun caz, figura fiinţei umane sau aparenţa naturii ca atare), ci ceea ce „gândeşte" despre ceea ce vede (remarcă Mircea Muthu), privitorului revenindu-i sarcina de a reconstitui, de a

[1] PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca.
[2] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 205.
[3] M. Heidegger, *Originea operei de artă,* cap. „Întrebarea privitoare la tehnică", pp. 106-145.
[4] *Cf.* W. Kandinsky, *Spiritualul în artă.*

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)

(re)cunoaşte (prin suferinţă cathartică sau prin delectare) şi de a vizualiza/ viziona această „realitate". Mai mult, printr-un act receptiv inovator, el poate comite o „resimbolizare" şi o resemnificare a lumii pe care pictorul a surprins-o deja.

În istoria teoriei literare problema raportului dintre reprezentare şi realitate survine prinr-o varietate de termeni– artă vizuală, realism, naturalism, iluzie, figurativ, non-figurativ, abstractizare, artă non-reprezentaţională, mimesis, semiosis etc – cu toate acestea, a *re*-prezenta (*vorstellen*) presupune, în primul rând, o relaţie particulară cu lumea, iar mai apoi, un mod particular de percepere, prin care „realul" este conceput ca o situare-disponibilă. Din acest motiv, consid erăm că arta simbolică a secolului al XX-lea[5] se apropie de actul primar al „facerii", al *poiesis*ului, prin experimentarea netrucată a vizibilului şi a invizibilului, totul din dorinţa de a realiza o sinteză între „marele realism" (mimesis în sensul lui Platon, Aristotel şi al Renaşterii) şi „marea abstracţie" (artisticul pur, originar şi „etern" inaugurat în secolul al XIX-lea, rezultat din tendinţa de a elimina obiectualul şi de a întruchipa conţinutul operei în forme nemateriale). „A face vizibil" e sinonim cu „a reprezenta" şi presupune posibilitatea de a opune forma structurală şi de sine stătătoare imaginii nedefinite, ceţoase şi schimbătoare, înseamnă apelul la farmecul iraţionalului, după cum vom vedea şi în cazul filmului, plus puterea de a acorda credit imaginaţiei, visului şi memoriei (adică Tăcerii, Indicibilului, Inexprimabilului). Bunăoară, mult discutata afirmaţie a lui Paul Klee[6]: „pictura nu redă vizibilul, ci face vizibil", magistral aşezată în incipitul eseului *Credo-ul creatorului* (din *Teoria artei moderne*), trimite la semnificaţia pe care Leonardo da Vinci o acorda picturii – drept problemă a minţii, o „cosa mentale". „Facerea", producerea de vizibil înseamnă revelarea, într-un mod simbolic, a unei componente ascunse şi pierdute a lumii – graţie picturii, dimensiunea imediat accesibilă conduce spre cea ascunsă. Pe de altă parte însă, „operaţia" artistică specifică lui Klee, care recurge la anumite mijloace tehnice, la o precaută coordonare între ochi şi mână, este tocmai aceea de a face vizibile microorganismele care populează domeniile profunde ale memoriei inconştiente (ca imemoriale), iar ele se fenomenalizează numai în clipa în care sunt dezvăluite. După cum am putut observa mai sus, ceea ce are semnificaţie este tăcerea[7], acel ceva ce nu poate fi spus sau omitem a spune. Inefabilul, prin care se ajunge la gândirea lui „il y a", e locul fiinţei. Opera pictorului îşi are originea în Deschidere[8], între pictor şi lume producându-se simultan o *co*-naştere, o cunoaştere originară („une co-naissance"). Simţirea pictorului este „gazdă" a evenimentului, a

[5] Werner Hofmann în *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, cap. „Imagine şi configuraţie", notează diferenţa dintre arta imitativă (apropierea de natură şi tendinţa obiectivării sensibile) şi arta simbolică (depărtarea de natură şi năzuinţa abstractizantă).

[6] Recomandăm următoarele titluri: Felix Klee, *Paul Klee. Viaţa şi opera în documente selecţionate din însemnările postume şi din scrisori nepublicate*, ed. Meridiane, 1975; Paul Klee, *Écrits sur l'art* I - *La pensée créatrice* et II - *Histoire naturelle infinie*, Éd. Dessain et Tolra, 1980, 1977, Textes recueillis et annotés par Jürg Spiller; P. Klee, *Journal*, Éd. Bernard Grasset, 2006; P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Éd. Denoël, 2007.

[7] Subliniem că Tăcerea este analogă amuţirii tabloului (şi nu muţeniei). H.- G. Gadamer în *Actualitatea frumosului*, cap. „Despre amuţirea tabloului", pp. 181-190, semnalează că tăcerea sau amuţirea nu înseamnă a nu avea nimic de spus, ci, din contră, a avea prea multe de exprimat. „În amuţire ceea ce este de spus ne este adus mai aproape, ca fiind ceva pentru care căutăm cuvinte noi (...) ne întrebăm cum s-a ajuns la această amuţire a tabloului modern, care ne surprinde printr-un fel de elocvenţă fără glas."

[8] Importanţa jocului deschiderii şi al închiderii la M. Heidegger.

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)

semnificaţiilor lumii, aşadar gazdă deopotrivă a vizibilului şi a invizibilului. Iată motivul pentru care Klee notează în *Jurnalul* său câteva rânduri edificatoare în ceea ce priveşte dihotomia realitate – reprezentare, respectiv artă – creaţie[9]: „În opera mea nu aparţin speciilor, ci sunt un punct de referinţă cosmic. Ochiul meu pământean priveşte prea de departe şi vede prin şi dincolo de mai toate lucrurile frumoase. « De ce nu vede nici măcar lucrurile cele mai frumoase? », spune lumea despre mine. Arta imită creaţia. Şi nici Dumnezeu nu se preocupă în mod special de cele prezente şi întâmplătoare".

Dacă lumea se înfăţişează ca un „tablou" sau „bazin de imagini"[10], omul devine *subjectum*-ul acţiunii sale de a simboliza[11]. Simbolicul, ceea ce uneşte „lucrurile imposibil de unit" (considera Aristotel), opus diabolicului, transgresează şi expune adevărul; în interiorul lui coexistă prezenţa şi absenţa, semnificatul şi semnificantul, semnificaţia şi manifestaţia. Desluşirea, mai mult, interpretarea simbolului, presupune experienţa enigmei şi riscul morţii. De pildă, nenorocul lui Oedip („oida pais" – copilul care cunoaşte) rezidă în constituirea Sfinxului într-un simbolic al simbolicului[12]. Acţiunea-de-a-face-să-vină, să (re)apară („fort-da"-ul freudian), să re/auto-prezentifice, acel *encore, une fois de plus* al fiinţei, atribuie verbului „mimesthai"[13] funcţia de învăţare, de la cunoaşterea şi locuirea lumii, până la, în cazul naraţiunii literare, recunoaşterea temei de către cititor în receptarea intrigii (Northrop Frye – noţiunile *mythos*, *dianoia* şi *anagnorisis*) şi instaurarea unei „literarităţi" a operei de artă (Paul Ricoeur). Bruno Latour constată existenţa a două vaste regimuri de reprezentare în cultura occidentală; „ca şi cum"-ul creştinismului timpuriu şi al picturii medievale echivalează reprezentarea cu lucrul, cu „prezenţa": Hristos este omniprezent, acum şi mereu; în vreme ce, de la Descartes încoace (în contemporaneitate, de la era heideggeriană a reprezentării până la pierderea aurei în epoca reproducerii mecanice la Walter Benjamin[14]), reprezentarea stă „în locul"/ „pentru" obiectul absent, ea este un model, un prototip. Avem de-a face, în acest context, cu ruptura dintre cuvântul poetic şi cel al raţiunii, al „minţii", nu de puţine ori setea de cunoaştere fiind caracterizată drept o schizofrenie a culturii occidentale. "Only if one is capable of entering into relation with unreality and with the unappropriable as such is it possible to appropriate the real and the positive."[15] Aşadar, reprezentarea este o imitaţie a imitaţiei (de grad secund), accepţiune platoniciană, ce determină decisiv direcţia discursului lui Erich Auerbach din *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală* în elaborarea celor două stiluri, „înalt" şi „umil", care şi-au exercitat influenţa constitutivă asupra prezentării realităţii în literatura europeană. *In extenso*, realitatea este ceea ce este, iar reprezentarea - (doar?) o copie a acesteia (un mimesis-creaţie). Reprezentarea reflectă realitatea...

---

[9] De o mare însemnătate în opera pictorului elveţian sunt: punctul gri, procesul „creaţiei ca geneză" şi considerarea tabloului drept un fenomen.
[10] *Cf.* Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*; *Structurile antropologice ale imaginarului.*
[11] În sensul afirmaţiei lui Jacques Derrida „nous sommes en représentation".
[12] Giorgio Agamben, *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, pp. 135- 139, în conjuncţie cu Annick de Souzenelle, *Oedip interior*, pp. 30-45.
[13] *Cf.* Aristotel, *Poetica*.
[14] *Cf.* Walter Benjamin, *Iluminări*, cap. „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice".
[15] G. Agamben, *op. cit.*, „Introduction", p. xix.

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)

... iar tragedia lui Narcis ne reaminteşte acest fapt. Agamben susţine că Eu „este" doar acela care vorbeşte şi îşi vede propria faţă reflectată în apă, dar nici reflecţia, nici ecoul vocii (care înseamnă de fapt „nimicul")[16] –, nu îmi pot garanta consistenţă în faţa instanţei discursului. „Acesta", „This", „Da"- ul heideggerian, „Diese"- ul hegelian, „To"- ul grecesc, pronumele demonstrative, deictice, infinitatea evenimentelor limbii, poezia, ca loc al memoriei şi al repetiţiei, toate acestea circumscriu semne goale, reprezintă nimicul şi poartă pecetea Negativului. Poemul lui Giacomo Leopardi, *Infinitul*[17], scoate la suprafa□ă „nimicul" regăsibil numai în Timp şi în cuvinte: „Dintotdeauna mi-a fost dragă- această/ colină- nsingurată şi desişul/ ce până-n zări ascunde orizontul./ Cum stau şi-n larg privesc, nemărginite/ spaţii peste hotarul lui, şi- imense/ tăceri, şi-o pace infinit adâncă/ în gând cu gândul înfirip; şi spaima/ mi se strecoară-n suflet. Iar când vântul/ foşneşte-n crâng, acelei nesfârşite/ de dincolo tăceri eu îl aseamăn:/ şi mi-amintesc atunci de veşnicie,/ de moarte ere şi de cea prezentă/ în zvâcnet vie. Gându-mi se cufundă/ în largul fără margini; şi mi-e dulce/ în mare-aceasta calmă naufragiul." Vocea este *shifterul* suprem, vocea fără sunet – negativul (adică nimicul care nimicneşte la Heidegger sau negativitatea absolută a lui Socrate din perspectiva lui Kierkegaard). „Întotdeauna" e *habitus*-ul poeziei, compus din „acesta" şi „acela" – dialogul şi reprezentarea Tăcerii, tragica şi totodată comica experienţă a limbajului, a vinovăţiei instaurate de către Oedip. Prin urmare, actul (un mimesis al lui Adam care precede păcatul) de „a numi", de a da un nume lucrurilor, aduce cu sine negaţia şi memoria obiectului; tărâmul imaginilor lui Leopardi este un tărâm al numelor, în care memoria se transformă în limbaj, iar limbajul omului în voce a conştiinţei. Parafrazându-l din nou pe Agamben, limbajul este atât vocea, cât şi memoria morţii – o moarte care recheamă şi menţine moartea, articulaţie şi gramatică a urmei morţii. Pe de altă parte, cercetând originile *Trauerspiel*-ului, W. Benjamin confirmă că „A fi numit – chiar dacă cel care te numeşte este un egal al zeilor sau un binecuvântat – rămâne poate întotdeauna un presentiment al tristeţii."[18] Orice tristeţe cade în muţenie, în amuţire, iar argumentul lui Benjamin se preschimbă în sentinţă – creatura mută e capabilă să spere la o salvare doar prin semnificat. Apropierea dintre regatul morţilor şi noţiunea de cinema, *i.e.* regatul umbrelor (expresia lui Morin) în sensul cavernei platoniciene se poate face tocmai în virtutea celor afirmate mai sus. Pelicula poartă mesajul sufletului şi face din suvenir, amintire, străin, "fantomalitate", prin intermediul cultului morţilor - o prezenţă perpetuă „… le royaume de la mort, mais où la mort est transfigurée dans les ruines, où une sorte d'éternité vibre dans l'air, celle du souvenir transmis d'âge en âge."[19]

De la oglinda lui Narcis până în atelierul lui Pygmalion, imaginea poate semnifica iubirea inertă, tabloul, fotografia imperfectă, sau concomitent lucrul vizibil şi forma

[16] În G. Agamben, *Language and Death. The Place of Negativity*, p. 86 şi pp. 107-108, există două afirmaţii sugestive: „Death and Voice have the same negative structure and they are metaphisycally inseparable", respectiv „The human voice does not exist... We speak with the voice we lack..."
[17] *Cf.* traducerea Smarandei Bratu Elian in G. Leopardi, *Opere*, p.77.
[18] W. Benjamin, *Originea dramei baroce germane*, p. 244.
[19] E. Morin, *op. cit.*, p. 27.

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)

transparentă, căci ea apare în suflet ca şi cum ar fi pictată pe un perete[20]. Legătura dintre fantasmă şi reprezentare este strânsă; pentru Aristotel şi doctrina pneumei, impresia şi imaginaţia (*phantasia*) sunt învăluite de lumină (*phaos*), iar pentru Platon peisajul interior este la rândul lui învăluit de *Mnemosyne*. Ochiul şi sufletul sunt cele două dimensiuni în care fantasmele se reflectă, în drumul lor de la fantezie spre speculaţie; dacă spiritul fantastic este un liant între raţional şi iraţional, corpor(e)al şi incorpor(e)al, putem privi oglinda lui Narcis drept o oglindă pneumatică (pneuma vitală *zotikos*, împreună cu pneuma psihică *psychikos*). "Pneumofantasmologia" ne îndeamnă să credem că din această mişcare spirituală ia naştere probabil fundamentul teoriei limbajului poetic: fantasmă/ inspiraţie – dorinţă – cuvânt - reprezentare.

În ceea ce priveşte „la représentation vivante" în opera cinematografică, vom considera că cinema-ul[21] ne invită să reflectăm asupra imaginarului realităţii, dar şi asupra realităţii imaginarului. Imaginarul filmic e parte constitutivă a „realităţii umane". Edgar Morin face distincţia între *homo faber* (meşteşugarii, inventatorii, primii teoreticieni – Canudo, Delluc, Richter, Dulac, Moussinac, Vertov, Kulechov, Balasz, Pudovkin ş.a.m.d.)/ *sapiens* (raţional) şi *homo demens*, ultimul fiind cel care produce fantasme, mituri, magie. Pentru acesta, imaginea este simultaneitatea realului şi a imaginarului. Realismul în cinema nu vizează doar „realul", ci şi imaginea lui; într-adevăr, imaginea *re*prezintă, ea restituie o prezenţă. Cinema-ul ca viziune subiectivă a lumii asimilate de către spiritul uman, se reîntoarce în lume printr-un proces de sublimare, elaborare, transformare, schimbare etc. „C'est parce que toute image de film est symbolique que le cinéma porte en lui toutes les richesses de l'esprit humain à l'état naissant. Le propre du symbole est de réunir en lui la magie, le sentiment, l'abstraction."[22] Creator de viaţă suprareală, ochi suprareal (la Vertov), vis artificial (la Apollnaire şi Epstein), cinematograful face referire la o „realitate", propunând ca alternativă o iluzie a realităţii: de la feeria cotidianului a fraţilor Lumière – un realism absolut[23] (în formulare brută: mă minunez când revăd ceea ce, de obicei, nu mă surprinde) –, la filmul ca teatralitate spectaculară la Méliès, un „irealism" total. Anii 1896-1897 rămân printre cei mai marcanţi din istoria cinematografului – filmul devine sinonim cu ficţiunea şi cu mişcarea, prin tehnici de provocare, accelerare, intensificare, proiecţie, identificare. Georges Méliès introduce în film fantoma, *le fantomatique* şi dublul, prin supraimpresiune, *trompe-l'oeil*, trucuri şi tehnici de expresie realistă; astfel, teatrul fantastic, lanterna magică, vrăjitoria şi ocultismul gravitează în jurul metamorfozei, o a doua imortalitate, prin care moartea devine renaştere. Dacă timpul cinematografului era cel cronologic, un real radical imanent, cinema-ul instaurează, cu

[20] Potrivit lui Pliniu cel Bătrân (*Istoria naturală*), pictura îşi are originea în desenul pe care fiica lui Butades îl realizează la plecarea iubitului ei. Desenul s-ar constitui din conturul umbrei chipului acestuia, proiectat pe perete de lumina unei flăcări.

[21] În acest paragraf vom explica diferenţa dintre cinema şi cinematograf în accepţiunea şcolii franceze de teorie a filmului.

[22] E. Morin, *op. cit.*, p. 186.

[23] Recomandăm câteva scurt-metraje semnate de fraţii Lumière: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon, Le Repas de bébé, L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat.* De asemenea, pentru rândurile care urmează, câteva de G. Méliès: *Le voyage dans la lune, Faust et Marguerite, La tentation de saint Antoine, L'homme- orchestre, Barbe- Bleue.*

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)

ajutorul montajului (e vorba de părintele teoretizării montajului S. Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* - numeroase tipuri de montaj, printre care şi cel al „atracţiilor") şi al duratei bergsoniene, un timp nou, reversibil, accelerat, dilatat sau mortificator, subiectiv şi afectiv – nu e în joc un prezent continuu, ci un „trecut prezent", care se incorporează spaţiului şi prin care chipul uman se dezvăluie drept peisaj[24]. Efectul Kulechov e uimitor, căci provoacă marea metamorfoză a universului – „l'univers réaliste du cinéma n'est plus l'ancien univers du cinématographe"[25]. Mişcarea eliberează un sentiment irezistibil de realitate şi de viaţă concretă; ea dezlănţuie corporalitatea şi vitalitatea paralizate anterior în siajul fotografiei secolului al XIX-lea. Dinspre acest aspect porneşte binecunoscuta dispută André Bazin – Christian Metz – Jean Mitry: gândirea cinematică a lui Bazin a fost dominată de relaţia ontologică dintre realismul filmic şi obiectul său, în timp ce Metz articulează distincţia dintre capacitatea cinema-ului de a denota, respectiv de a conota (a arăta şi a sugera); dacă literatura este arta conotaţiei eterogene („connotation expressive sur dénotation non-expressive"), cinema-ul este, *a fortiori*, arta conotaţiei omogene („connotation expressive sur dénotation expressive")[26]; prin urmare, filmul înseamnă mai degrabă expresie decât semnificaţie. Revenind la Bazin, apărător al „specificităţii cinematografice" şi al neorealismului italian (în special al lui Vittorio de Sica), importante sunt, în primul rând, noţiunile de „cinematografie a transparenţei" şi „ambiguitate imanentă a realului", de-abia apoi capacitatea unui regizor de a oferi un surplus de realitate tocmai prin intermediul iluziei, „un spectacle de la vérité" aşa cum îl putem percepe din *Ladri di biciclette*[27] (1948) – „un de premiers exemples de cinéma pur. Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité: plus de cinéma"[28]. De aceea, folosind ca exemple filmele lui Orson Welles şi William Wyler, Bazin se concentrează asupra puterii simbolului, asupra desăvârşirii destinului realist şi a naraţiunii realiste în cinema. Istoria cinematografului este prezentată ca o serie de conflicte între regizorii care cred în imagine şi cei care cred în realitate, *i.e.* conflicte între „realismul ontologic al imaginii cinematice" (poziţie de neutralitate şi ambiguitate a realului) şi „mijloacele impuse de montaj"/ de *écriture*. Realul este ambiguu, iar a-i oferi o reprezentare fragmentară (prin montaj şi scriitură, ilustram anterior) înseamnă estomparea acestei ambiguităţi şi înlocuirea ei cu o subiectivitate (viziune asupra lumii); utilzând tehnica profunzimii câmpului, imaginea filmică se apropie de cea reală, înregistrată de ochiul uman, diferenţa dintre film şi realitate, reprezentant şi real, fiind desfiinţată. Avem aici o revelaţie idealistă, un „spiritualism", atacat de J. Mitry în *Esthétique et psychologie du cinéma* – în critica lui, realitatea filmică este un mediator: între lumea reală şi noi există filmul, camera (un „kino-glaz" vertovian cu caracter supraomenesc),

[24] J. Aumont, *Du visage au cinema*, pp. 149- 163, consideră că, exploatat de camera de filmat, chipul uman a sfârşit prin a-şi pierde umanitatea – „la dé-visagéification du visage", „la mortification de la chair du visage".
[25] E. Morin, *op.cit.*, p. 71.
[26] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, pp. 82- 83.
[27] Construit ca o tragedie, *à chaux et à sable*, în planul accidentalului pur, *Ladri di biciclette* circumscrie o triplă dispariţie: a actorului, a punerii în scenă şi nu în ultimul rând a Istoriei, impresia globală fiind astfel cea a unui spectacol de adevăr.
[28] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, p. 309.

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)

reprezentarea, chiar şi în cazul extrem în care autorul nu ar mai exista. De aceea, lentila structurează o nouă realitate conform unor valori formale – *reprezentatul* este privit din perspectiva unei *reprezentări* care, inevitabil, îl transformă. Ca o consecinţă, cadrul încetează să mai însemne pentru Mitry celebra „fereastră către lume" despre care vorbise Bazin, deoarece e, în sens literal, *tăiat*, privat de orice relaţie cu lumea exterioară ramei.

Efectul de real (ceea ce Roland Barthes numeşte „l'être là des choses dans le cinéma", diferit de efectul de realitate) e cea dintâi noţiune care trebuie analizată pentru înţelegerea reprezentării cinematografice. Sistemul reprezentării în pictura occidentală, de la dictonul de auto-mimesis al Renaşterii (potrivit căruia orice pictor se pictează pe sine) până în secolul al XX-lea[29], oferă o referinţă – lumea – şi implică, totodată, o „asumare a existenţei"[30], un element esenţial şi în istoria cinematografului. Reflecţia devine mediul prin care spectatorul însuşi este reînscris, privilegiat, ca *subjectum* în indexul existenţei sale, deşi, paradoxal, el se implică doar fantasmatic (e un inclus-exclus) în reprezentare, într-o poziţie de *méconnaissance* – adică sub forma unei lipse (*manque* vs. *perte*). Cu alte cuvinte, „ideologia" realistă a Renaşterii, care se prelungeşte până în secolul al XX-lea, maschează o articulaţie simbolică („semnificanţi" în sensul lacanian), o restructurare perpetuă a reprezentării prin intermediul lipsei şi, foarte important, o naraţiune la persoana întâi determinată de repetiţie. Semnul cu încărcătură simbolică oferă prezenţă lucrurilor, iar lanţul semnificanţilor creează aparenţa de comprehensiune; prin această întemeiere a realului, adevărul (re)intră în starea de ascundere. Reflecţia asupra referinţei este rediscutată în cadrul unei semantici a lumilor posibile, dintre care lumile ficţionale sunt doar o varietate; ele pot deveni „adevărate" până în momentul în care eroul desenează „cercuri pătrate"[31]. În altă ordine de idei, efectele de real sunt structurate metonimic, remarca acelaşi Oudart, afirmaţie valabilă în cazul curentelor artistice ale secolului al XX-lea (exemplul reprezentării analogice în cubism şi suprarealism – un obiect estetic al cărei valoare este de a fi o pură iluzie). În cinema, regizorul abandonează structura scenică a reprezentării, mai mult, el fetişizează întotdeauna obiectul filmic, construindu-şi propriul discurs pornind de la concreteţea imaginilor (*i.e.* imagini ale negativului, după cum am convenit în paginile anterioare, care sunt deja metaforice). Problematica înscrierii efectelor realităţii în opera cinematografică, dincolo de fetişizarea obiectelor, rămâne însă deschisă.

Bibliografie

AGAMBEN, Giorgio, *Language and Death. The Place of Negativity*, Univ. of Minnesota Press, 1991.

AGAMBEN, G., *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993.

[29] Subliniem în primul rând valoarea pătratelor lui Malevici ca imagini ale antireprezentării sau, dimpotrivă, ale reprezentării infinitelor reprezentări, iar în al doilea rând, „hiperrealizarea persoanei în propriul neant" (afirmaţia lui Victor Ieronim Stoichiţă) pe care Warhol o „comite" prin reproducerile, multiplicările şi serializările sale.

[30] Jean- Pierre Oudart, „The Reality Effect" in *Cahiers cu cinéma*, pp. 189-202.

[31] Antoine Compagnon, *Demonul teoriei*, p. 159.

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)

ARGAN, G. C., *Arta modernă*, ed. Meridiane, 1982.
ARGAN, G. C., *Căderea şi salvarea artei moderne*, ed. Meridiane, 1970.
ARISTARCO, Guido, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1965.
ARISTARCO, G., *Utopia cinematografică*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1992.
ARISTOTEL, *Poetica*, ed. Iri, Bucureşti, 1998.
AUERBACH, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, EPLU, Bucureşti, 1967.
AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Ed. de l'Etoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1992.
BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris, 1990.
BENJAMIN, Walter, *Iluminări*, ed. Idea Design& Print, 2002.
BENJAMIN, W., *Originea dramei baroce germane*, ed. Tact, Cluj Napoca, 2010.
BURCH, Noël, *Un praxis al cinematografului*, ed. Meridiane, Bucureşti, 2001.
COMPAGNON, Antoine, *Demonul teoriei*, ed. Echinox, Cluj Napoca, 2007
GADAMER, H.- G., *Actualitatea frumosului*, ed. Polirom, Iaşi, 2000.
HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de artă*, ed. Univers, Bucureşti, 1982.
HOFMANN, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.
LEOPARDI, Giacomo, *Opere*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999.
METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, ed. Klincksieck, Paris, tome I – 1983, tome II – 1986.
MITRY, Jean, *Ésthétique et psychologie du cinéma*, Les Ed. du Cerf, Paris, 2001 (2009).
MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Arguments, Les Editions de Minuit, 1985.
de SOUZENELLE, Annick, *Oedip interior. Prezenţa Logosului în mitul grec, ed. Amarcord*, Timişoara, 1999.
STOICHI□Ă, Victor Ieronim, *Creatorul şi umbra lui*, ed. Humanitas, Bucureşti, 2007, edi□ia a II-a.
STOICHI□Ă, V. I., *Scurtă istorie a umbrei*, ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.
*** *Cahiers du Cinéma*, vol. 3, 1969-1972, *The Politics of Representation*, anthology from *Cahiers du Cinéma* nos 210-239, ed. by Nick Browne.

Acknowledgement. Drd. la Universitatea Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, prof. Mircea Muthu; Academia Romana Bucuresti. Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

BDD-A6516 © 2014 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:12 UTC)