Elipsa temporală – între ideologie și auto-reflecție

Cecilia Ștefănescu
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Theatre and Film
Corresponding author email: cecilia.stefanescu@ubbcluj.ro

Temporal Ellipsis – Between Ideology and Self-Reflection

Abstract: This article explores the multifaceted relationship between cinema and time, examining how film both reflects and constructs temporal experience. Drawing on theoretical frameworks from Gilles Deleuze, Andrei Tarkovsky, and others, it distinguishes between operational time (linked to narrative chronology and ideology) and non-operational time (characterized by subjectivity, elision, and perception). Early cinema's reliance on linear storytelling and montage served ideological ends, compressing time into a coherent sequence of events. In contrast, modern and post-war auteurs—such as Antonioni, Tati, Ozu, and Dumont—use time as a medium of introspection and existential presence, where duration, elision, and character perception redefine narrative flow. The article argues that cinema's unique power lies in its capacity to render time palpable—through rhythm, framing, and absence—and to reveal truth not through representation, but through the lived temporality of characters and spectators alike. Ultimately, it questions how different cinematic approaches to time either serve ideology or liberate the viewer into reflection, positioning the image not merely as movement, but as thought.

Keywords: cinematography, film theory, ellipsis, Deleuze, time and narrative.

Citation suggestion: Ștefănescu, Cecilia. "Elipsa temporală – între ideologie și auto-reflecție." *Transilvania*, no. 3(2025): 68-72.
https://doi.org/10.51391/trva.2025.3.07.

Conforma definiției date de Oxford Dictionaries[1], „timpul este mersul înainte continuu și nedefinit al existenței și al evenimentelor care survin într-o succesiune după toate constatările ireversibile din trecut, prin prezent, spre viitor". Autorul de cinema lucrează cu timpul, nu numai ca unitate structurală a scenariului și, mai târziu, a montajului, ca trop, ca măsură de reflecție asupra a ceea ce se face auzit, văzut și citit, dar, într-un sens mai amplu, lucrul lui se desfășoară sub măsura timpului, de aceea rezultatul final, filmul, este într-un aspect și un jurnal indirect al trecerii în lume, al unui aici-acum al acestui autor colectiv care reprezintă întreaga echipă care a participat și a construit obiectul final în momentul filmării și care e reprodus și revizitat mai apoi, de-a lungul etapelor de reasamblare, montaj, sunet, colorizare. Iar filmul, într-o astfel de lumină, devine o punctuație într-un șir de evenimente. Probabil nici una dintre arte nu stă mai mult sub semnul timpului (al timpului fizic, al celui narativ și al celui eliptic), ca instrument de lucru, dar și ca reprezentare a unui instrument de lucru cum o face cinematograful. Doar că, revenind la definiția dată timpului, dacă îl privim în lumina sa de componentă structurală a filmului, caracterul său e complet reversibil, în timp ce ca meta-instrument, el recâștigă caracteristicile definiției.

Începuturile acestei arte sunt marcate de timpul operațional: optând pentru a folosi camera ca să povestească – acea înlănțuire de fapte, evenimente dispuse cronologic, în succesiune (dar reversibile prin anumite tehnici – vezi *flash back*, *flash forward*, narațiunea non-lineară) în care se produc accidente, pentru ca mai apoi să fie rezolvate într-o direcție sau alta –, autorul de cinema s-a lovit repede de constrângeri tehnice care au făcut ca unul dintre obstacole să fie acela de a încerca să se facă înțeles, de a face tranzitiv obiectul pe care îl produce. Principala problemă nu era – cum era cazul autorului de literatură – unde să taie scenele sau ce decide să lase deoparte din poveste, ci mai degrabă principala întrebare era: e inteligibil ce se vede pe ecran? Asocierea dintre imagine și text e suficientă cât să facă povestea transmisibilă? E ce vedem o poveste în felul în care ce citim e o poveste? Intertitlurile au avut darul mai degrabă să clarifice ce se vedea deja și nu ce lăsa autorul deoparte. Poveștile spuse erau scurte, centrate pe evenimente punctuale (călătoria spre Lună, intrarea trenului în gară etc.). Din acest motiv, începuturile cinematografului sînt construcții simple, cu intrigă liniară, ceea ce le duce inevitabil spre ideologie.

1. *Oxford Dictionaries* (London: Oxford University Press, 2010).

Singura grijă a reprezentării este de tip epic, reconstituirea realității este scopul și mijlocul prin care se construiește într-un șir cronologic o poveste – pe structura fabulei, a arhetipurilor mari unde timpul nu contează.

Studiul lui Gilles Deleuze despre cele două mari structuri temporale ale cinematografului, imaginea-mișcare (ceea ce vom numi întrebuințarea operațională a timpului) și imaginea-timp (adică întrebuințarea non-operațională), setează deja categoriile în care vom lucra. Doar că ceea ce am observat este că, în aceste două mari categorii, tăietura, intervalul decupat din poveste, săritura temporală și spațială înainte este gândită tot în termeni clasici, ai imaginii-mișcare sau, cum l-am numit, ai timpului operațional. Și, dacă în cazul primei mari categorii, ea este balast, în a doua ea are o semnificație echivalentă cu a metaforei, doar că, în cazul acesta, este o non-metaforă, pentru că intervalul temporal fizic este elipsat. Timpul imaginii cinematografice, al acelei imagini operaționale sau, așa cum o numește Deleuze, imaginea-mișcare, pare a fi prezentul. Doar că avem de-a face, pe de o parte, cu un timp operațional, funcțional, care, prin montaj, ca un aspirator, aidoma scriitorului în construcția narațiunii, acumulează piliturile pentru a reconstitui obiectul întreg, anume Timpul cu t mare, în cronologia evenimentelor. Și acest timp nu are nevoie de pauze, de introspecție, de balast, mai ales că și convenția îl limitează, îl constrînge la a se încadra în maximum cîteva ore de proiecție – vezi filme excetrice precum *La Maman et la putain* al lui Jean Eustache (1973, 219') sau *Out 1: Noli me tangere* al lui Jacques Rivette (1971, 773') sau *A l'ouest des rails* al lui Wang Bing (2002, 551') sau *Diary* al lui David Perlov (1982, 630').

Ce înseamnă granițele cadrului? Tradițional vorbind, ar putea însemna trecut și viitor, asta dacă admitem că imaginea la care ne uităm, cadrul, reprezintă prezentul. Dar este o teorie pe care deja Deleuze o chestionează[2], încercând să rezolve dialectica în care și Eisenstein se zbătuse: montaj versus cadru. În întrebuințarea sa operațională, timpul este anterior evenimentelor, e o matriță care acumulează evenimente pe lungimea cărora se deconstruiește și reconstruiește o lume nouă, guvernată de ideologie, căreia i se subsumează toată construcția cinematografică (de la dramaturgie până la construcția tonală). Timpul se măsoară (de fapt, măsura lui e implicită, deci, inexistentă) în acumularea mișcării spre un punct de cotitură. Timpul non-operațional, timpul-monadă, adică acel timp în care nu doar că marile categorii, trecut-prezent-viitor, sunt abolite, dar în care avem o infinitate de prezenturi, existente în fiecare lucru care face parte din cadru, dar, mai ales, din afara cadrului și pe care personajele le aspiră cu privirea și cu simțurile, (re)producându-le prin simpla lor existență în cadru. La Antonioni, Rossellini, filmele lui Tati sau Ozu, în filmele lui Bruno Dumont sau în mai radicalele filme ale lui Lisandro Alonso. Din punctul acesta de vedere, *flash-back*-ul devine tautologic, pentru că personajele poartă cu sine și prin corporalitatea lor, prin obiectele de vestimentație sau de recuzită, prin tot ce îi înconjoară un timp aleatoriu, prezent, trecut și viitor, chiar dacă numele dat acestor timpuri devine golit de semnificație. Deleuze tranșează: „postulatul «imaginii la prezent» este unul dintre cele mai falimentare pentru orice înțelegere a cinematografului"[3].

Tarkovski, în articolul său „De la figure cinématographique", vorbește despre „accentul de unicitate" pe care artistul încearcă să-l reproducă, în căutarea sa de a surprinde „Adevărul", cum îl numește. Dar tot el mai adaugă ceva tulburător, care pare că definește și schimbarea de paradigmă temporală: în această căutare a adevărului, uneori tocmai mincinosul convingător, care înțelege legăturile vieții, este cel care o poate reda în logica ei sinuoasă și, ducând metafora mai departe, un personaj inventat este cu atât mai veridic cu cât are legături mai strânse cu viața pe care o reproduce, pe atât e unic și inimitabil. Altfel spus, cu cât convenția temporală e mai puternic îndreptată înspre personaj și mai puțin spre evenimentele care marchează trecerea timpului, cu cât personajul devine principalul filtru temporal și principalul conductor de timp, cu atât acel timp subiectiv, non-operațional, uneori chiar opus imaginii-mișcare de care vorbește Deleuze, este mai autentic. Respectarea formei îndepărtează de adevăr și, extrapolând, cu cât tânjim mai mult după acea continuitate discontinuă a memoriei, a amintirii care reordonează evenimentele într-un șir semnificativ, cu atât ne vom îndepărta de adevărul celui care produce operația de selecție. Să nu recurgi la mijloace tehnice sau, recurgând la ele, s-o faci în așa fel încât spectatorul să nu le vadă, să nu-și pună întrebarea de ce autorul folosește o tehnică sau o alta. Concluzia lui Tarkovski este că observația este fundamentul „figurii cinematografice", doar că aceasta conduce la ideea că fotografia ar putea fi observația cea mai directă și apropiată figurii. Și atunci ce-i rămâne cinematografului, dacă nu înregistrarea rece și obiectivă a obiectului pe peliculă? „Să faci să treacă drept observație propria percepție asupra obiectului"[4]: „Dominanta absolută a figurii cinematografice este ritmul care exprimă trecerea timpului în interiorul unui cadru. Dar chiar dacă trecerea timpului se manifestă, se lasă descoperită atât în comportamentul personajelor, cât și în trăsături figurative și în sunet, nu sunt altceva decât elemente de acompaniament care, în teorie, pot fi prezente, dar pot fi la fel de bine și absente. Ne putem imagina un film fără actori, fără muzică, fără decoruri și fără montaj, doar cu senzația timpului care se scurge în cadru. Și ar fi un cinema adevărat".[5]

După ce tot acest efort este consumat, de a reconstrui o poveste din vârfurile ei, din momentele ei de atac, întoarcerea spre timpul personajului care marchează cumva și întâlnirea dintre acesta din urmă, autor și spectator în dimensiuni spațio-

2. Gilles Deleuze, *Cinema: Imaginea-timp*, trad. Ștefana și Ion Pop-Curșeu (Cluj: Tact, 2013), 56–57.
3. Deleuze, *Cinema: Imagine-timp*, 57.
4. Andrei Tarkovski, „De la figure cinématographique", trad. fr. Svetlana Delmotte, *Cahiers du cinéma*, nr. 249, febr.-martie, 1974.
5. Tarkovski, „De la figure cinématographique".

temporale diferite, reprezintă probabil una dintre marile reușite, chiar dacă amenințate de un eșec iminent, în cercetarea cinematografică directă, practică. Pentru că, dincolo de mijloacele sale, cinematograful se folosește de instrumentele sale diverse, comune și altor arte – imagine, sunet, cuvânt – pentru a duce cercetarea timpului și a spațiului o măsură mai departe. Ceea ce ne poate face să ne întoarcem la decupajul conservator, ideologic, cel care încearcă să recreeze fluxul povestirii, selectând episoadele „importante", „semnificative" ale povestirii și lăsându-le deoparte pe cele considerate inutile. În *Cabiria* (1914), Giovanni Pastrone inovează în primul rând prin mișcarea camerei și, implicit, cu noțiunile de timp și spațiu. Prin poziții ale camerei inedite și un *travelling* subtil care repune în discuție raportul, înainte fix, dintre subiectul observat și cameră, descoperim un personaj principal într-o micuță fată pe nume Cabiria. Dar, chiar dacă dă numele filmului, este personajul cu adevărat principal? La finalul filmului, aflăm ceva despre ea? Părăsind privirea statică, o dată pusă în mișcare, camera începe o călătorie epică, dar mai ales ideologică în raport cu trecerea timpului. Alternarea planurilor generale – Etna care erupe, iar la poalele ei îi vedem pe locuitorii provinciei cartagineze fugind din calea râurilor de foc – cu o succesiune de planuri medii sau largi din interiorul cetății redă, prin montajul paralel, simultaneitatea, adică, o privire istorică, aeriană, adică de ansamblu. Nu doar că urmărim o poveste istorică, dar autorul încearcă să acopere cât mai mult din timp și din spațiu. O face în primul rând prin travellinguri și panoramări, dar și prin montaj. Pastrone concepe încă de la început timpul ca pe un beat, și nu ca pe o realitate a personajelor, de vreme ce, oricum, personajele sunt moarte și țin de un trecut aproape indeterminat, așadar viața lor nu contează decât ca ilustrare: vitejia, istoria, cataclismele naturale care marchează și ele un beat temporal, istoric, eroii etc. Personajele sunt formalizate, ele sunt vehicule ale unor idei ale autorului și, mai departe, ale poveștii. Importantă la finalul călătoriei cinematografice e ideologia, ansamblul de idei vehiculate și de aceea, acest tip de cinema e un cinema de propagare a ideilor și, deci, de propagandă. Doar că propaganda acum nu are conotația politică de mai târziu. Într-o astfel de întreprindere, autorul nu are timpul fizic (lungimea cadrului) de a se apropia de personaje sau de situații și de a le părăsi, la finalul cadrului acceptând că nu le-a putut cunoaște sau înțelege și că, în următorul cadru, o vom lua de la capăt. În mai bine de jumătate din filmul lui Pastrone, Cabiria e un personaj complet secundar, e doar pretextul pentru a vedea fapte de vitejie, confruntarea unor forțe istorice, politice, religioase. Nu știm cine e fetița pe care doica încearcă s-o salveze de la sacrificiu, în afară de faptul că filmul îi poartă numele, și aproape că nici nu contează. Acest tipar va fi reprodus în filmele epice, chiar dacă aparent supereroii de azi ocupă un loc eminamente central, activ, în poveste. În fond, care e diferența între Batman din *The Dark Knight* și personajele timpurii? Tarkovski spune că toată greutate și importanța cinemaului stau în cadru, dar în realitatea timpul trece la fel, între cele două tăieturi, funcționând ca o matrice imensă în care e turnată compoziția. Timpul nu rezultă din cadre, ci este deja acolo, ca un dat. În *The Dark Knight*, nu compoziția cadrului face ca timpul personajului să devină palpabil, adevărat, dând sentimentul spectatorului că a trecut mai mult decât limitele cadrului în sine. Cu toate eforturile formale, travul în *raccourci*, recadrarea personajului, din întreg spre prim plan într-un elan intimist, *voice over*-ul, culorile complementare *teal-orange* – nimic din toate, deși aparent ar putea induce sentimentul de particular, de accident în schema timpului, nu o schimbă, de fapt, matricea rămâne identică, tăietura reprezintă sfârșitul care se petrece o dată cu încheierea mișcării.

În *Crucișătorul Potemkin* al lui Eisenstein, timpul e încă și mai comprimat. Se întâmplă asta și pentru că funcționează ca un bulgăre: într-o zi în care pe vasul Potemkin, echipajul, sătul de nedreptăți și umilințe, se răzvrătește împotriva superiorilor care îi hrăneau cu carne stricată, antrenează un șir de evenimente – revolta devine contagioasă și se răspândește și pe uscat – care duc spre Revoluție. În acea zi precis se răstoarnă o ordine și e înlocuită cu alta. Nu e timp de accidente temporale, singurul accident posibil e cel al acțiunii, prestabilit, care trebuie să se desfășoară în ramele de timp și spațiu date. Autorul se folosește de toate mijloacele de aparat posibile, unghiulaturi – *raccourci*-uri pentru perspectiva mulțimii de marinari înfometați de pe punte, unghiuri plonjate pentru a reda punctul de vedere al superiorilor, încadraturi care potențează mesajul, de la planuri largi, coregrafiate, până la plan-detaliu, inserturi. Toată acumularea de tensiune nu face altceva decît să respecte cadența timpului operațional. Crucea lui Eisenstein nu e vaza de mai târziu a lui Ozu. Inserată între două cadre în care marinarii dau atacul asupra ofițerilor, în plină răzmeriță, un cadru strâns cu o cruce nu face altceva decât să pună paie pe foc, să alimenteze conflictul care crește pe momentul de ruptură cauzat de nemulțumirile sociale. Ea are rol activ, nu de reflecție. Timpul operează prin acumulare, fiecare beat mai adaugă o informație la conflict și e complet ignorat în detrimentul a ceea ce se întâmplă, nimeni nu are timp pentru sine, pentru că ochiul și minte nu pot fi atente decât la mișcarea prin acumulare, la creșterea temperaturii de pe vapor. Nu doar muzica, un impuls sonor complet diferit de „sonsemnele" și „opsemnele" pe care le observă Deleuze în neo-realismul postbelic, dar și mai devreme, între războaie, în impresionismul francez sau în expresionismul lui Caligari, dar și cadrele scurte mitraliate în succesiune, unde nici nu apuci bine să-ți tragi respirația că răsturnarea s-a și produs, doctorul cinic care le recomanda mateloților să mănânce carnea cu viermi acum e aruncat peste bord, „va hrăni el însuși peștii", spune un intertitlu, dând voce, probabil, unuia dintre personaje. Nici măcar frumoasele cadre largi de pe mare, cu corăbii profilate pe apa din portul Odesa nu reușesc să tempereze operațiunea de a rezolva ce a fost deranjat de răscoala de pe vas. Nu știm când a trecut timpul, de fapt, știm, a trecut cât a ținut și mai ține revolta, nimic mai mult, nimic mai puțin și totul pentru a conduce spre marea înfrățire de la final. După cum își dorește Eisenstein, la capătul celălalt de cum se plasează mai târziu Tarkovski, timpul e în montaj și durează cât durează povestea. Matricea timpului operațional ordonează bucățile de cadre fără să lase nici o respirație între ele, tăietura funcționează pentru a duce

mișcarea înainte, nu lasă să se petreacă nimic în afara ochiului atotcunoscător al camerei. Doar că, pe undeva, prin portul gol, fantomatic, cu care se deschide partea a III-a, „Mortul cere dreptate", zărim Timpul subiectiv, non-operațional, care dezvăluie un adevăr simplu, anume că în acel loc punctual s-a petrecut un accident și, deși pare-se că am participat la el, rămâne totuși o enigmă, pentru că ceva s-a mai întâmplat, poate cu mult înainte de a ne trezi pe crucișător, alături de echipaj, ceva care a traversat inclusiv portul Odessa și apele Mării Negre, o nemulțumire socială mult mai veche, venită poate de pe vremea Cabiriei și care se va duce până în abstractul Gotham City. O dată cu debarcarea și cu mulțimile din cadrele geometrice, optice, care vin să depună omagiu mortului de pe crucișător, se petrece o expansiune a timpului până atunci inexistent. E ca și când moartea aceasta singulară – cadavrul lui Vakulinchuk, „marinarul omorât pentru o farfurie de supă", care stă depus într-un cort –, accidentul a creat o breșă în mișcarea neîntreruptă a timpului operațional pe unde putem să ne odihnim ochiul și mintea pentru a înțelege și a reflecta la ce s-a întâmplat. Falia nu durează mult, Eisenstein, supus presiunii ideologice a momentului istoric, se întoarce la ideologie.

Timpul operațional este strâns legat de ideologie și invers. În încercarea de a construi adevărul ideologic prin intermediul întâmplării, autorul nu-și permite meditații și întrebări asupra desfășurării evenimentelor. Acestea se petrec tocmai ca rezultat al lumii pe care urmează să o părăsim și care o să se schimbe în direcția postulată de ideile noi. Cadrul la care ne uităm acum conține un impuls (conflict, după teoria lui Eisenstein) care va genera următorul cadru, de aceea, între cele două nu există nimic, doar întunericul încăperii în care privim povestea. Și tocmai de aceea, în această demonstrație care pare că reproduce realitatea suntem cel mai departe de realitate, de adevăr, de verosimilitate. În acest punct, o întrebare legitimă se poate ridica: în ce constă legătura dintre cinematograf și contextul politic? Pe o sinusoidă, se poate constata că în perioadele de presiune istorică, cum ar fi războaie sau regimuri autoritare, cel care dictează este timpul operațional (din care rezultă ceea ce Deleuze numește imagine-mișcare), iar atunci când strânsoarea ideologică slăbește sau, mai exact, după perioade de mare încordare istorică (post-belice sau post-autoritare), devenim martorii unor noi căutări identitare care folosesc timpul non-operațional, subiectiv (cum a fost neo-realismul, apoi noul val francez, noul val britanic, cehoslovac, iranian, Dogma etc.). Dar perioadele ideologice nu trebuie reduse doar la tensiuni politice de tip extrem. Vedem astfel de ilustrări și în cinematograful clasic de tip Hollywood, probabil una dintre cele mai ideologizate forme de cinema.

Timpul non-operațional se remarcă și – dacă nu cumva mai ales – prin importanța elipsei, a segmentului de timp decupat din eveniment și care anulează evenimentul propriu-zis, reflectând partea nevăzută a lui. În egală măsură, se remarcă și prin elipsa spațială, care nu înseamnă doar spațiul pe care nu-l mai vedem în timpul decupat, ci și ce nu se vede în afara ramelor cadrului, cele 360° care înconjoară personajul și care rămân mereu active, chiar dacă nevăzute. Personajele lui Ozu, Antonioni, Tati, Renoir, Rohmer, Godard, Truffaut, Cassavetes și, mai recent, Bruno Dumont, Claire Denis, Nuri Bilge Ceylan, Lisandro Alonso sau românii Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu conțin și arată o neliniște a așteptării, a iminenței. Și această neliniște nu e cauzată de factorii de ruptură care produc accidentele fără de care „o poveste nu merită spusă". Ea e intrinsecă, e o acumulare a factorilor sociali, a celor de mediu, dar și a vieții private, care îi împinge în diferite direcții. Dacă în timpul operațional avem montaj de continuitate, paralel sau de suprapunere, aici cadrele se așază într-o formă provizorie, ele durează atât cât durează așteptarea, devin așteptare, testează limitele spectatorului însuși, se poate întâmpla să se termine într-o clipire sau să fie cele care reconfigurează măsura timpului. Antonioni mărturisește într-un interviu despre începuturile neo-realismului: „Să filmezi nu e același lucru cu a scrie o carte. Flaubert a spus o dată că profesia lui nu e a trăi; profesia lui era scrisul. Să filmezi, dimpotrivă, înseamnă să trăiești – cel puțin pentru mine așa este. (...) În întoarcerea de azi la condiții normale (în bine, dar și în rău), relația dintre individ și mediul înconjurător e mai puțin importantă decât individul însuși în toată complexa și neliniștitoarea sa realitate și în egal de complexa sa relație cu ceilalți" (*Film Culture*, 1962).

Revenirea la personaj, la individualitate presupune și limitarea cunoașterii și, în felul acesta, o limitare a timpului cunoașterii. Dacă interesul acestor autori se centrează pe percepții, pe traduceri vizuale și sonore, deci, cognitive, ale „realității", asta înseamnă că spectatorul participă nemijlocit la această traducere și împarte în mod egal timpul pe care personajul și-l ia pentru a decripta frânturile de realitate la care participă. Nu *ce* face personajul, ci *ce* vede și *ce* aude personajul devin importante, de aceea totul e metaforă și, în consecință, metafora nu mai e o alăturare, ci un alt fel de a *arăta* lumea. Privirea personajului și felul în care el se poziționează în lume schimbă sensul imaginii, iar aceasta este dată și de durata pe care camera i-a acordă personajului și privirii sale, și nu alăturarea a două cadre sau compoziția cadrului transformă vizualul în metaforă. De altfel, nu putem concepe timpul, așa cum o observă și George Lakoff și Mark Johnson, în afara metaforei. În *Playtime*, personajul interpretat de Tati se pierde în clădirea de birouri. Undeva, în planul doi și în profunzimea câmpului, se întâmplă evenimente banale (în planul doi, un șir de mașini dublează șirul de angajați din noile birouri, un polițist dirijează circulația, o turistă americană face poze unui colț de stradă unde o femeie vinde flori și o doamnă cu pălărie de fetru și pană îi foto-bombardează cadrul, la fel un turist japonez etc. și toate acestea sunt acoperite, la fel ca la Eisenstein, din mai multe unghiuri, în aparenta continuitate) care, într-un film guvernat de ideologie, ar completa mișcarea spre marea Idee. Doar că aici s-ar putea ca, în banalitatea și aleatoriul mișcării, *Playtime* să conțină mai multă ideologie decât *Crucișătorul Potemkin*. Personajele lui Tati sunt fără țintă, sunt monade, fiecare cu propria lui lume la purtător în această mare imagine-metaforă dincolo de care e viața. Tati nu e preocupat de realitate, ci de hiper-realitate care e o epopee mai elocventă decât marile

epopei guvernate de ideologie. În conformitate cu teoria limbajului enunțată de J.L. Austin și extrapolând, în cinemaul timpului non-operațional a arăta înseamnă a fi. Și acest „a fi" din cadru se întinde cu toată complexitatea existenței dincolo de ramele cadrului și desfășoară un timp al existenței. În rătăcirile ei aparent fără țintă prin Milano, Lidia din *La Notte* al lui Antonioni caută ceva, e mânată de la spate de o neliniște, desigur, neliniștea apropierii morții prietenului lor, Tommaso Garani, criticul aflat pe patul de moarte. Dar mai e ceva și probabil Lidia e cea care măsoară, prin faptul că observă și este observată, timpul. Când iese din cadru, după ce a trecut de doi tineri care par să flirteze cu ea, gălăgioși, și o regăsim mai apoi în cadrul următor singură pe o stradă pustie, intrând mai apoi în curtea unei clădiri dărăpănate, ea poartă cu sine timpul. Între aceste două cadre, spectatorul o urmează tras de un fir roșu pe care chiar ea i-l întinde, călătorim în elipsă alături de ea și măsurăm spațiul și timpul. Elipsa devine activă și contribuie la acumularea tensiunii. Într-un interviu dat lui Colette Thiriet pentru emisiunea „Les écrans de la ville", Antonioni spune că între linia verde a unei păduri de pini și cea dată de profilurile unor fabrici, uzine și rafinării, i se pare că frumusețea stă în ultimele, pentru că acolo sunt oameni, în timp ce în spatele liniei verzi a pinilor nu e nimic. E departe de ce se spunea despre neo-realismul italian ca descriind noua plictiseală modernă, e mai degrabă o nouă respirație, un nou tempo post-război, o nouă măsură a timpului și a spațiului – pe care nu le putem judeca decât împreună, cf. Günther Radden –, dus mai departe în Noul Val francez spre un tip de cercetare încă și mai exhaustiv al timpului și al elipsei.

Există timpul cadrului și timpul rezultat din alăturarea cadrelor. Și, deși un cadru poate fi folosit exact în lungimea lui, alăturarea cu un alt cadru schimbă timpul narațiunii, îi dă o nouă alonjă, un ritm. S-a spus de multe ori că timpul ar fi cel care dă ritmul unui film, dar nu e adevărat, cum nici invers nu e, nu ritmul (interior cadrelor) ar da măsura timpului. Acea măsură e dată inclusiv de timpul lăsat în afara cadrelor, de ceea ce nu se vede, nu se simte și nu se aude, de ceva ce doar personajele părăsite într-un moment anume – vezi misterul vazei lui Ozu – și regăsite mai târziu într-o stare complet schimbată sau aparent aceeași cunosc. Conform studiilor empirice ale lui Vyvyan Evans citat de Günter Radden, „oamenii percep și simt direct anumite aspecte ale timpului, precum simultaneitatea timpului, durata timpului și conștiința prezentului ca timpul petrecut fiecare moment, a trecutului ca timpul legat de evenimente amintite și viitorul ca timpul legat de evenimente predictibile"[6]. În consecință, putem asuma că spectatorul conștientizează elipsa, timpul decupat, ca pe timpul petrecut de personaj în afara cadrului – lipsit de dimensiune, dar care ține loc de spațiu –, dar îl suplinește ca pe o extensie a cadrului tocmai încheiat și o predicție a celui care tocmai începe, cu condiția ca în cele două să fie prezentă metafora Timp. Iar ea nu poate fi prezentă decât dacă obiectivul camerei devine tautologic privirii personajului și al autorului, ca punct de intersecție a celor două priviri. Din această întâlnire rezultă timpul cunoașterii, non-intervalul în care spectatorul poate reflecta la evenimentul la care participă. Dar unde dispare acea conștiință a intervalului în cazul filmului ideologic, de ce ea adoarme deodată? Singura explicație plauzibilă este că acolo timpul nu există. Spectatorul simte just că, pentru ideolog, timpul nu există, există doar mișcarea în direcția ideii, guvernată de idee. Și, deși pare că vorbește cel mai direct despre realitate, această mișcare e cea mai îndepărtată de ea.

Bibliography

Antonioni, Michelangelo. "Making a Film is My Way of Life." *Film Culture*, no. 24 (Spring 1962).

Antonioni, Michelangelo. Interview by Colette Thiriet. "Les écrans de la ville." 1964. https://www.youtube.com/watch?v=mFTieFJ9V8U.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Ștefana and Ioan Pop-Curșeu. Cluj Napoca: Tact, 2013.

Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Translated by Ronald Levaco. Berkeley, CA: University of California Press, 1974.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. London: University of Chicago Press, 2003.

Oxford Dictionaries. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Propp, V. I. *Morphology of the Folktale*. Translated by Radu Nicolau. Bucharest: Univers, 1970.

Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. Translated by Ivor Montagu. London: Vision Press, 1968.

Radden, Günter. "Spatial Time in the West and the East." In *Space and Time in Language*, edited by Mario Brdar, Marija Omazić, Višnja Pavičić Takač, Tanja Gradečak-Erdeljić, and Gabrijela Buljan, 39–61. Frankfurt: Peter Lang, 2011.

Tarkovsky, Andrei. "De la figure cinématographique." Translated by Svetlana Delmotte. *Cahiers du cinéma*, no. 249 (February–March 1974). http://cinegraphie.i.c.f.unblog.fr/files/2019/10/tarkovski-de-la-figure-cinematographique.pdf.

Thompson, Kristin, David Bordwell, and Jeff Smith. *Film History: An Introduction*, vol. 1, "From the 1880s to 1945." Translated by Gabriela Filippi, Dora Leu, Andreea Mihalcea, Andrei Rus, and Iulia Voicu. Bucharest: Vellant & UNATC Press, 2024.

6. Günter Radden, „Spatial time in the West ant the East", in *Space and Time in Language,* Mario Brdar, Marija Omazic, Visnja Pavicic Takac, Tanja Gradecak-Erdeljic și Gabrijela Buljaned (Frankfurt: Peter Lang, 2011), 2.