

ARHITECTURA PRODUSULUI FILMIC: ASCENSIUNE ȘI DECLIN

Andrei DUMBRĂVEANU,
doctor în sociologie,
conferențiar universitar

Filmul este o simbioză între artă și industrie. Producerea cinematografică de la idee și până la produsul finit, discurs din imagini în mișcare, proiectat pe ecran, poate fi asemănată cu o operă arhitecturală, un edificiu ingineresc. Filmul pornește de la un concept, o teză ce ulterior capătă forma unei istorisiri expuse în scenariu, după care urmează materializarea acesteia prin procedeele tehnologice de filmare, montaj, sonorizare, tirajare. Scenariul reprezintă unul din elementele de referință în industria cinematografică, e asemeni sarcinii de proiect pentru arhitectul viitoarei construcții. Fiecare componentă a filmului se regăsește într-un ansamblu de elemente, legate între ele conform legilor esteticii. Imaginea filmică este subordonată picturii; sunetul este subordonat muzicii, retoricii, lecturii artistice; mișcarea cadrelor se bazează pe legile montajului filmic, pe ritm și tonalitate, pe metrajul cadrului. Filmul este un produs unic și complex, realizat în echipă. Membrii echipei sunt persoane dotate cu harul creației, fiecare fiind responsabil de anumite elemente ale filmului ce formează un tot întreg—discursul general al acestuia și, în mod aparte, mesajele lui componente.

Avangardistul franco-italian, filosoful, poetul, criticul de artă și de cinema Riccetto Canudo în *Manifestul celor șase arte*, susține că la începuturile civilizației au existat două forme de artă: arhitectura și muzica. De la arhitectură a pornit pictura și sculptura, iar de la muzică—literatura, dansul și teatrul. Filmul sintetizează parcă aceste arte și reprezintă arta plastică în mișcare [1, p.5]. Și arhitectura, și muzica satisfac necesitățile omului de a cunoaște și a înțelege natura și lumea înconjurătoare, au turnat curaj în suflete, au format abilități și au dat putere umanoidului desprins din lumea animală ca să învingă greutățile vieții și să se afirme ca Om, produs divin al naturii și al pro-

priei lui rațiuni. Spațiul întunecat al cavernei—arhitectura paleoliticului nu asigura numai securitatea individului, ci a contribuit și la formarea unor credințe, idei, atitudini religioase, ritualuri și gândire magică. Pentru ca actul magic să fie operant, omul a trebuit să deseneze obiectul magiei în așa mod, încât obiectul desenat să se asemene întocmai cu cel din realitate. Astfel a apărut realismul senzorial, vizual. Apoi, în momentul în care o imagine va începe să traducă o forță invizibilă a naturii (de pildă fecunditatea, exprimată vizual prin statueta unei femei gravide) se va naște ”simbolul”. După simbol a apărut nevoia de a simplifica, de a generaliza, de a crea un ”tip”, de a ”abstractiza”; realismul senzorial a devenit realism conceptual [2 p.33]. Sunetul constituia elementul de comunicare la distanță, iar sunetul muzical articulat a dezvoltat vorbirea, cuvântul rostit. Și arhitectura, și muzica, și comunicarea verbală au contribuit la expunerea creativității, la formarea viziunilor și a simțămintelor, la înțelegerea unor fenomene din realitatea înconjurătoare, la perceperea estetică a unor întruchipări artistice conform trăirilor individuale.

Filmul este o expresie a civilizației moderne, a realizărilor ingineriei mecanice și a tehnologiilor chimice din industria petrolului. Inventatorii lui se consideră frații Auguste și Louis Lumiere, proprietarii unei uzine de aparate de fotografiat din orașul francez Lyon. Pe drept cuvânt fotografia stă la începuturile filmului, iar Franța e patria fotografiei. Frații Lumiere n-au făcut altceva decât au perfecționat mecanismul de punere în mișcare a peliculei de celuloid, sincronizându-l la declanșatorul camerei obscure. Puțin probabil că la momentul elaborării invenției lor frații Lumiere ar fi avut cunoștințe de anatomie și fiziologie a ochiului uman. Interesul pentru psihologia creației filmice și perceperea relațiilor dintre ochi, structura retinei și centrul vizual al creierului uman, transmiterea informației vizuale spre creier prin neuroni și ”imperfecțiunea” ochiului legată de inerția acestuia vor apărea mai târziu, când cinematograful va deveni industrie producătoare de profituri fabuloase. În mod sigur frații Lumiere cunoșteau principiul de funcționare a Kinetoscopului inventat de americanul Thomas Edison, bazat pe faptul că ochiul omului nu reține legătura ce separă între ele cadrele fotografice dacă acestea se mișcă cu o viteză mai mare decât 16 cadre într-o secundă. Frații Lumiere au abandonat cutia masivă de proiecție a lui Edison, care putea asigura vizionarea produsului fil-

mic doar pentru un singur om și au perfecționat aparatul de fotografiat în așa măsură încât acesta a devenit cameră de filmat și de proiecție cinematografică. Invenția lor a produs o adevărată revoluție în comunicarea prin imagini mișcătoare.

La începuturi filmul reprezenta un element de bălci, care aduna multă lume din curiozitate ca să vadă cum se mișcă obiectele și oamenii pe o pânză albă, luminată. Când mulțimile au pierdut interesul pentru iluzia imaginilor în mișcare și sălile de film nu mai aduceau bani și intrau în faliment, filmul s-a apropiat de artă. A apărut un nou limbaj de comunicare, numit limbajul filmic, care are alfabetul său și normele sale gramaticale: stil, morfologie și sintaxă cinematografică. Asta s-a întâmplat atunci când filmul a început să colaboreze cu teatrul, cu pictura, cu muzica, care i-au dat suflet și aripi să zboare. Dar să ținem cont, că în primele lui zile filmul prezenta o invenție tehnică exploatată în spectacole de bălci, pentru a scoate profit din gură-cască. Apropiindu-se de celelalte arte filmul s-a dezvoltat în baza legilor lor estetice [3]. Sunt legile percepției lumii înconjurătoare și ale redării de către om pentru sine și în comunicare cu alții sensul, înțelesul celor văzute și trăite. Aceste legi s-au format în timp. Au fost perfecționate mii de ani, din generație în generație, contribuind la umanizarea omului și dezvoltarea civilizațiilor. Rigorile limbajului cinematografic au fost formate și dezvoltate de clasicii cinematografeiei moderne și postmoderne, de frații Lumiere și operatorii lor, de Meliese, Griffith, Eisenstein, Kuleșov, Ruttman, Hitchcock, Bergman, Rossellini, Fellini, Tarcovski etc.

Evoluția electronicii și a nanotehnologiilor a deschis noi orizonturi comunicării prin imagini. Aparatele mecanice de fotografiat au trecut în istorie. Locul lor îl ocupă acum aparatele digitale, simple la mână, ușoare în greutate și mici în dimensiuni, accesibile la preț, economice în utilizare, căci nu solicită peliculă de fotografiat, reactive chimice, hârtie specială pentru trecerea imaginii în pozitiv etc. Sunt nepretențioase în ce privește exploatarea și nu cer efort intelectual, calcule suplimentare la instalarea expoziției, a luminozității, căci totul este efectuat de un micro calculator. Un aparat de fotografiat digital poate fi și cameră de filmat, iar mai nou aparatele mobile de telefon înglobează și aparatele de fotografiat, și camerele de filmat, și sisteme de transmitere-recepție a produsului filmic. Produsele filmice în

epoca digitală sunt ușor de realizat pentru oricine, însă nu oricine e conștient de ceea ce face el, ce și cum, pentru cine filmează/fotografiază o realitate. De multe ori mulțimea produselor filmice realizate cu aparatele telefonice mobile nu reprezintă altceva decât niște replici tehnice ale filmului clasic mimate fără cunoștințe în cauză.

Epoca comunicării digitale oferă oportunități egale tuturor și profesioniștilor, și semidoctilor. Numai că ultimii nu știu și nici nu vor să recunoască limbajul filmic, legile lui universale, obiective ce există în afara voinței omului, fiind dependente de natura, anatomia și fiziologia psihicului uman. Fiecare individ ce posedă un telefon digital *iPhone* de generația a treia și ceva mai sofisticat, caută să efectueze filmări pe care ulterior poate și să le editeze ca ele să devină produse filmice de calitate, însă pentru asta trebuie să cunoască principiile, tehnicile, rigorile filmărilor și ale editării dacă nu aprofundat, atunci măcar sumar. Însă mai des se întâmplă că mulți nu cunosc legile fotografiei și ale filmului, estetica picturii, a compoziției cadrului, a folosirii luminii, însă dovedind spirit de observație fac ce au văzut la ceilalți: copie, reproduc, mimează creația și, adesea, nu rău. Cel mai grav e că ei în mare parte nu cunosc sensul și nici nu pot argumenta rostul lucrului făcut de dânsii. Iar alții vor și ei să facă ce au văzut la aceștia din urmă, însă devin ridicoli, căci ”operele audiovizuale” executate ”cu sânge” sunt niște replici anoste la ceea ce au văzut, dar lipsite de sens și semnificație, pentru că s-au uitat, dar n-au văzut la ce s-au uitat. Astfel rețelele sociale sunt saturate de tot soiul de fotografii și clipuri filmate fără fler și gust artistic. Cultura se transformă vehement și devine non cultură, iar albumele de familie și fotografiile memoriei de neam, părăsesc pentru totdeauna scrinul prețios al casei părintești și ies în lumea nebuloasă, fără de început și de sfârșit a WWW-ului. Sunt creații videofilmice: unele chiar bune, produse de profesioniști, iar altele, mai multe și mai slabe sunt expuse publicului cu insistență de către diletanți. Printre aceste creații audiovizuale sunt și știri TV, și clipuri video, și interviuri, și emisiuni de televiziune realizate de specialiști și de semidocti, care își postează lucrările în văzul publicului, considerându-se marginalizați pe nedrept de critica de specialitate. Toate produsele respective au ca suport imaginile în mișcare, ceea ce îi face pe autorii lor să le numească filme, conform numelui pe care îl purta suportul de celuloid pe care se imprima la începuturi imaginea

fotografică. Mai târziu termenul s-a extins și asupra cinematografeiei, fără a se ține cont, că produsul filmic nu este însuși suportul lui.

În continuare vom vorbi despre produsul filmic ca formă de creație supusă rigorilor estetice ale cinematografeiei și vom pune între produsul filmic și film semnul identității, dar nu și al egalității. Fiecare produs filmic are la bază o structură estetică o arhitectură a sa. Considerăm aici binevenită noțiunea de arhitectură, căci ea ilustrează plastic caracterul complex, multidimensional al creației filmice. Arhitectura este știința și arta de a proiecta și a construi clădiri conform anumitor proporții și reguli, în funcție de caracterul și destinația edificiului. Arta arhitecturii este o componentă mai specială a artelor în general. Cu elemente reale arhitectul creează și imagini plastice din linii și figuri decorative, de esență abstractă ce conțin în sine mesajele estetice ale unei construcții spațiale cu destinație socială, civilă sau industrială. Fiecare construcție arhitecturală prevede o carcasă de rezistență ce reprezintă suportul elementelor, a ansamblurilor și a subansamblurilor: a pereților, ușilor, ferestrelor, acoperișului, a elementelor decorative.

Filmul reprezintă o construcție arhitecturală unde drept carcasă de rezistență este scenariul. Acesta prezintă acțiunea filmică expusă în stil literar cinematografic, însoțită de ciocnirile dramatice între protagoniști și ideile lor. Acțiunile personajelor se produc în atmosfera unui mediu geografic concret și sunt însoțite de imagini semnificative. Imaginea e componenta principală a filmului după care vine sunetul. Filmul, produs clasic de artă, conform legilor esteticii de film este o creație colectivă, unde se manifestă mai mulți autori: de scenariu, de regie, de imagine, de coloană sonoră etc. Scenaristul este autorul unui proiect ingineresc, spațial, dar nu din linii, ci din cuvinte. El face ca cuvintele să capete alte conotații atunci când sunt unite în propoziții, să sugereze imagini în mișcare, să trezească un interes vizual pentru o acțiune care expusă în mod literar, publicistic produce stări sufletești, sugerează asocieri materializate în spațiu și în timp concret. Scenaristul segmentează o structură literară în secvențe autonome, ce pot decurge "paralel", "consecutiv", "cronologic", "apriori" sau "post factum", dar care unite între ele nasc în mintea cititorului tablouri de văzut. Dacă scriitorul, publicistul explică, îi comunică cititorului datele elementului, descrie personajul, evenimentul, atunci scenaristul va prezenta evenimentul, personajul, obiectul direct, fără descrieri.

Scenaristul atrage după sine ochiul al treilea, el implică, caută sensul, semnificația, structura pe care se va baza discursul imaginii. Scenariul va servi drept punct de pornire în procesul de producție filmică, în toate aspectele ei: economic, tehnologic, estetic, creativ. Scenaristul va fi prezent și va contribui creativ la succesul filmului în toate etapele lui: pre-producție, producție, post-producție. El va participa pas cu pas la formarea discursului filmic. Scenaristul trebuie să conștientizeze un adevăr axiomatic, fără de care nu va reuși să se impună echipei de creație: textul literar, publicistic este inamicul lui numărul unu. Un atare text îl fură încet și îl poate îndepărta de gândirea în imagini, de acțiune și conflict, de laconismul esenței filmice. Astfel scenaristul de film își educă continuu un stil de gândire în imagini. Esteticianul și scriitorul Tudor Vianu menționa: "Cinematograful este o literatură proprie, care să țină seama numai de conștiința sa. Care să creeze un conținut sufletesc din simpla prezentare a evenimentelor, să folosească ritmul său alert și surpriza nesfârșită a varierii scenelor. Nimic nu trebuie povestit – ceea ce aduce explicațiile scrise dinaintea scenelor – totul trebuia ratat" [4 p.65].

Scenariul filmic reprezintă o formă a dramaturgiei teatrale implementată în cinematografie de către Georges Méliès, care a aplicat constant și pertinent rigorile teatrului în arta filmului. Dramaturgia este arta de a scrie piese de teatru, numai că scenariul de film nu este o piesă de teatru. Scenaristul de film utilizează doar procedeele dramaturgiei. El poate adapta o operă literară sau orice alt material scris: știre, interviu, schiță, nuvelă, document, raport de activitate, dosar juridic, etc. la rigorile convenționale, artistice ale genului dramatic în vederea realizării unui produs filmic: emisiune de televiziune, anchetă TV, film de nonficțiune sau de ficțiune cinematografică. Astfel, rolul scenaristului de film este strâns legat de cel pe care Bertolt Brecht, novator în artă, poet, dramaturg și regizor german, care a revoluționat teatrul secolului XX, îl atribuia dramaturgului de teatru: „ E rolul dramaturgiei să clarifice aspectele politice și istorice, precum și cele estetice și formale ale unei piese și să transmită materialul cercetat științific celorlalți participanți: trebuie să ofere regizorului, scenografilor și actorilor "datele" necesare pentru a pune munca pe scenă; legând-o cu o realitate concepută empiric – și, prin transformarea acestei realități în una accesibilă, ce stimulează imaginația" [5 p.31].

Scenariștii de film documentar și de ficțiune, de emisiuni televiate de divertisment sau de talk show se formează în mare parte în mediul jurnalistic. Ei sunt personalități cu un simț deosebit al cercetării documentare, al percepției faptelor esențiale, legate între ele în lanțul evenimentelor. Putem invoca aici nume celebre din istoria literaturii, dar și a cinematografeii universale: Ernest Hemingway, romancier și nuvelist celebru, laureat al Premiului Nobel pentru literatură, fost reporter de război, autor al scenariului de documentar *Pământ spaniol* (regizor Joris Ivens 1937); Iulian Semionov, publicist, promotor al jurnalismului de investigație în URSS, scriitor, autor de scenarii pentru filmele: *Șaptesprezece clipe ale unei primăveri*, *Petrovka 38*, *Agenția Telegrafică de Știri a URSS este împuternicită să declare*; iar în cinematografia din R. Moldova: Gheorghe Vodă, ziarist, poet, scenarist și regizor de film, autorul de scenariu și regizorul filmului *Singur în fața dragostei* și regizorul filmului *Se caută un paznic*; Gheorghe Malarciuc, ziarist, scriitor, dramaturg, autorul scenariilor la filmele *Serghei Lazo*, *Nuntă la palat*, *Ultima noapte în rai*; Anatol Codru, ziarist, poet, scenarist și regizor de film, autor al filmelor de nonficțiune *Sunt acuzați martorii*, *Mihai Eminescu*, *Ion Creangă*, *Alexandru Plămădeală* etc.

N-ar fi corect dacă am susține că scenaristul este arhitectul general al produsului filmic. În dimensiunile industriale ale filmului ca produs artistic, scenaristul reprezintă inginerul dotat cu harul de constructor care formulează și descrie elementele și edificiul în întregime, adică axa dramatică și subiectele viitorului film. Scenariul filmic este o literatură aparte sau mai corect spus nu este literatură. Cel care va face ca scenariul de film să capete dimensiuni spațiale, să fie vizibil în perspectiva geografică, să obțină coduri temporale, nuanțe, accente de lumini și umbre, să provoace suspans și mobilizarea contagioasă a mulțimilor va fi regizorul, arhitectul produsului filmic cu responsabilitate de autor. El va fi asistat îndeaproape de operatorul de imagine, autorul cadrelor filmate. Scenaristul alcătuiește aria conceptuală a viitorului film, el va marca doar terenul de manevră, restul va fi libertate, viziune regizorală, expresii filmice ale ideilor scenaristului, cadre ale timpului și ale spațiului imortalizat de regizor. Regizorul e custodele timpului și al spațiului filmic. Andrei Tarcovscki considera că un scenariu bine scris nu este suficient pentru a asigura succesul unui film. "De obicei despre un astfel de scenariu se spune că e "puternic", eroii

lui se ”transformă, evoluează”, totul ”se mișcă” etc. În esență avem o afacere tipic comercială. Completamente altceva este filmul de autor” [6 p. 16]. Ideal ar fi ca scenariul să fie scris de regizor sau în colaborare cu regizorul, pentru că ulterior creativitatea regizorală se descătușează pe platoul de filmare. Libertatea de improvizare deschide perspective în luarea deciziilor regizorale prompte. Schemele elaborate din start nu rezistă. Se naște adevărul situațiilor trăite și nu imaginate. Moare ilustrarea scenariului și pe ecran se naște viața. Convergența profesiilor de scenarist și de regizor presupune o colaborare neconținută și vehementă între aceste două elemente ale unuia și aceluiași întreg.

Până la urmă convergența profesiilor artistice se produce în cinematografia contemporană fiind stimulată de convergența mijloacelor tehnice și a tehnologiilor de producere care a deschis oportunități de creație și totodată avantaje economice pentru producători. Scenariul dispăre din nomenclatorul produselor filmice de nonficțiune. În schimb apare alături de regizor documentaristul, persoana specializată în selectarea și acumularea bazei de date, a documentelor din arhive, biblioteci, muzee, filmoteci, videoteci, etc. Televiziunile, casele serioase, angajate în producerea filmelor de investigații, etnografice, culturale, ecologice, antropologice, de educare și instruire, de călătorie, însă, și de publicitate diversă, dar de bună calitate tot mai rar își permit luxul să angajeze scenariști ca să elaboreze scenarii după care jurnaliștii/actorii prezentatori împreună cu regizorii să realizeze întocmai acele scenarii pe teren.

Ilustrarea scenariilor este un nonsens în epoca comunicării digitale. Nici Robert Flaherty și nici Dziga Vertov atunci, la începutul filmului documentar nu-și imaginau așa ceva. Principiile sale teoretice Dziga Vertov le-a exprimat în filmele de școală ”Ochiul-cinema” și ”Omul cu aparatul de filmat”, documentare remarcabile în istoria cinematografiei universale. În concepția sa teoretică Dziga Vertov a fetișizat aparatul de filmat, obiectivul camerei, considerându-l mai perfect decât ochiul uman.”Eu sunt ochiul-cinema. Eu fac omul mai perfect decât Adam, acel creat. Eu creez mii de oameni diferiți conform desenele tehnice și schemelor [...] Eu sunt ochiul-cinema. Eu sunt ochiul mecanic. Eu sunt mașina care vă arată lumea așa cum numai eu o pot vedea [...] Drama cinematografică și religia sunt armele ucigătoare ale capitaliștilor. Scenariul este o poveste gândită de literatură despre noi.

La gunoi poveștile – scenariile burgheze. Trăiască viața așa cum este ea. Ochiul-cinema este adevărul filmat!” [1 p.59]. De fapt, Dziga Vertov neglija scenariile impuse riguros, filmate întocmai cuvânt --imagine -- acțiune --lacrimi stoarse. Documentarele lui Dziga Vertov nu sunt haotice, fără sens. El n-a filmat tot ce a văzut, ci doar tot ceea ce a dorit ca să dovedească spectatorului că este adevăr, viața surprinsă în direct, văzută de ochiul-cinema, de omul cu aparatul de filmat. Or, Dziga Vertov filma scene selectate după un scenariu anumit, după o schemă gândită și respectată întocmai în timpul filmării, de la idee la teren și apoi la masa de montaj. Deci Dziga Vertov elabora în mintea sa o istorie, o poveste pe care n-o recunoștea, căci n-o scria pe hârtie, dar fără de care n-ar fi putut să meargă undeva, să ajungă acolo unde dorea să ajungă, să demonstreze în limbaj cinematografic ce, de fapt, a dorit să spună verbal sau în scris, dar n-a făcut-o. Dziga Vertov ne prezintă principiile făuririi cu ajutorul tehnicilor de filmare și montaj documentar a unui om nou, constructor al comunei colective, al comunismului viitor. Omul în filmele lui Dziga Vertov este prezentat ca o parte a unui întreg colectiv, un element al unui mare mecanism în mișcare, surprins direct în acțiune, un instrument ce are funcția lui, o piuliță rezistentă, o ființă mică, dar cu voință puternică pentru care vede mai bine ochiul-cinema și-l îndeamnă să facă ceea ce trebuie să facă.

Atunci când renunță la scenariu, Dziga Vertov ne sugerează, de fapt, o altă modalitate de elaborare a unui alt tip de scenariu de nonficțiune. În filmul de ficțiune Serghei Eisenstein, compatriotul și susținătorul principiilor lui Dziga Vertov, a elaborat rigorile gramaticii de propagandă filmică. Gramatica filmică a lui Eisenstein nu putea fi realizată fără un scenariu minuțios gândit și respectat pe parcursul realizării filmului, cu subiecte dramatice expuse în structură clasică, cu eroi ce manifestă caractere de fier – motoare ale acțiunilor. S. Eisenstein a fost influențat de David Griffith, patriarhul cinematografului americane pe care istoricii filmului îl prezintă ca pe un zeu ce a scos limbajul cinematografic din neant. Din litere și silabe turnate în imagini de frații Lumiere și de Méliès, Griffith a format cuvinte, interjecții, propoziții, a stabilit primele relații între timpul real și filmic, între privitor și imagine, a făcut ca imaginile să curgă în cavalcadă, iar timpul să fure privirea. De la Griffith, Eisenstein a preluat expunerea filmică a luptei dintre bine și rău, trecut și prezent, adevăr și aberație.

Au evoluat mijloacele tehnice, tehnologiile de realizare a produselor filmice. A evoluat societatea în întregime, perceperea socială a realității. La începuturile acestei epoci noi, bazată pe tehnologiile comunicării Andrei Tarcovski menționa, că cinematografia dacă nu neglijează definitiv, atunci are o atitudine formală față de psihologie. Filmul solicită regizorilor și scenariștilor cunoștințe colosale referitor la om, exactitate minuțioasă la fiecare caz particular, în acest sens autorul filmului ar trebui să fie înrudit și cu psihologul, și cu psihiatrul. Plasticitatea limbajului cinematografic în mare măsură, iar uneori decisiv depinde de starea omului în anumite situații, pe care regizorul trebuie să le cunoască. Atunci se produce conlucrarea regizor-scenarist. În cazul respectiv scenaristul este prețios, căci trebuie să dovedească har scriitoricesc. Să nu fie de mirare atunci când scenaristul se transformă în regizor. Există o mulțime de exemple elocvente al "noului val" în cinematografie. Regizorii celebri scriu singuri scenariile filmelor lor sau în colaborare cu scriitorii [6, p.19]. Aceste gânduri au fost expuse de A.Tarcovski în 1981 în timpul lecțiilor de regie de film destinate scenariștilor și regizorilor. Trecerea timpului a dovedit temeinicia lor. Convergența specialităților: jurnalist specializat în audiovizual/scenarist/documentarist a devenit o realitate imperativă pentru producerea televizată de documentare, filme de nonficțiune și de publicitate.

Nici un produs filmic din domeniul televiziunii informative sau analitice: dezbateri, talk-show, anchetă TV, sau de publicitate video—clipuri promoționale, nu poate fi conceput fără un scenariu conceptual cu linie dramatică, gândită cu subiecte conturate pe hârtie. În practica mea de scenarist și regizor de filme de nonficțiune am întâlnit unii jurnaliști de televiziune care considerau că e suficient să ai câteva idei în cap și un aparat de luat vederi ca să faci film, în rest totul va merge de la sine, conform evenimentului. E o părere total greșită și, de regulă, persoanele care gândeau în așa mod mult timp n-au activat, căci nu s-au menținut în televiziune. Unii, însă, părăsind redacțiile au rămas să se manifeste furtunos pe platforme digitale proprii. În plină libertate creativă ei realizează emisiuni de discuții la infinit, gen talk-show, fără început și sfârșit, fără linii de subiect și mesaje clare, în schimb cu vorbe multe și fără sens. Operele lor adună pe rețele de socializare, de fiecare dată câte un număr mic de spectatori. Puțini, dar prezenți. Orișice produs filmic odată făcut are dreptul la viață, însă

nu fiecare este viral și atractiv pentru public. Dacă autorii nu cunosc gramatica cinematografică, produsele lor filmice vor dispărea prematur în hăul rețelelor de Internet. Spre deosebire de viața cotidiană, în proiecția filmică, timpul și spațiul au alte dimensiuni. Arhitectura filmică pe ecran solicită exactitate și nu admite abateri de la normele stabilite.

Referințe bibliografice:

1. Аристарко, Г. История теорий кино. Москва: „Искусство”, 1966
2. Drîmba, O. Istoria culturii și civilizației. București: Editura științifică și enciclopedică, 1985
3. Sadoul, Ge. Istoria cinematografului mondial de la origini și până în zilele noastre. București: Editura Științifică, 1961
4. Bratu, L. Drumul spre artă al cinematografului. București: Editura Meridiane, 1990
5. Sas-Marinescu, R. Dramaturg & Dramaturgie– metode, tehnici, studii de caz. București: Editura Eicon, 2017
6. Тарковский, А. Уроки режиссуры. Москва: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1992