POLISEMIA DOCUMENTULUI FILMIC

Simona Bealcovschi

1. REPERE TEORETICE

Pentru început se impune a delimita câteva concepte şi aria obiectului analizei mele-abordarea reflexivă a imaginii şi lectura ei prin intermediul codurilor semiotice. Analiza mea se bazează pe dichotomia IMAGINE (Imaginar-) CUVÂNT, concepte pe care le voi aborda atât din perspectiva ştiinţelor cognitive cât şi lingvistice şi respectiv semiotice. Voi încerca astfel să elaborez o taxonomie care să explice caracterul specific de metalimbaj al discursului filmic. Fiind vorba despre un concept relativ nou, am considerat oportun să includ în abordarea mea atât noţiuni istoriografice cât şi analitice. Ce este imaginea, care este originea ei?

Imaginea mentală (visul sau limbajul în imagini al Inconştientului) corespunde reprezentărilor care iau naştere în momentul în care citim sau auzim despre locuri şi întâmplări nevăzute. Elaborăm atunci un adevărat film şi această capacitate a creierului de a construi secvenţe VIZUALE nu are de obicei nici o legatură cu realitatea.

Fenomenul de VIZUALIZARE are legatură cu Imaginea EULUI sau cu "IMAGINEA DE MARCĂ" - care ne trimite la preimaginile individuale sau colective pe care creierul nostru le indentifică prin asocieri subiective declanşate de cuvânt. Aceste reprezentări care nu au de obicei legatura cu realitatea se înscriu mai degrabă în seria proceselor cognitive.

Se cere în acelaşi context să amintim şi de faptul că "Imaginea" este asimilată "metaforei" vădind astfel trăsătura ei esenţială - cea de analogie declanşată subiectiv de cuvânt sau de un anumit obiect, trăsătura care conduce la uriaşa capacitate a imaginii de a fi polivalentă şi cognitivă (aceleaşi imagini declanşează reprezentări diferite în mentalul indivizilor, astfel că putem ajunge ca o singură imagine să declanşeze o serie de lecturi în funcţie de numarul lectorilor).

Care sunt funcţiile imaginii? Funcţia esenţială a imaginii este cea de PURTĂTORE DE MESAJ iar lectura ei declanşează alte mesaje. A priori ea devine obiect de analiză a unui anumit tip de limbaj care ne transmite informaţii şi deci se supune regulilor de analiză a oricărui discurs (gramatica-lingvistica) dar şi ale unei discipline mai noi-semiotică care s-a ocupat iniţal de studiul limbajelor particulare (metalimbajul) (ex: limbajul gestual, limbajul teatrului).

Şi dacă percepţia este făcută prin simţuri, interpretarea ei, referirile pe care le facem la concepte se realizează prin CUVÂNT. Vom încerca să explicăm aici relaţia care se stabileşte între IMAGINE ca semn şi CUVÂNT ca mijloc de înţelegere universală a semnului.

Etimologic, "semeion" (grec) înseamnă SEMN. Semiologia este disciplina care studiază interpretarea semnelor sau a simbolurilor folosite de oameni în procesul de comunicatie.

Istoriografic, disciplina a apărut încă în antichitatea greacă, când semiologia era legată de studierea bolilor prin (după) semnele (simptomele) ei.

La începutul secolului nostru Ferdinand de Saussure va pune bazele semiologiei moderne prin implantarea principiului ca **"Limba, nu este singurul sistem de semne care exprimă idei"** pe care oamenii îl folosesc în comunicarea curentă.

El a conceput semilogia "ca o ştiinţă generală a semnelor" care ar trebui inventată şi în cadrul căreia "lingvistica" - studiul sistematic al limbii- ar sta pe primul loc.

Saussure a pornit deci să izoleze unităţile constitutive ale limbii: sunetele, (fonemele) golite de sens, apoi unităţile minimale de semnificaţie (monemele) sau semnele lingvistice. Studiind apoi natura semnului lingvistic, Saussure l-a descris ca pe o entitate cu 2 faţete inseparabile în care se leagă un SEMNIFICANT (Sunetul) de un SEMNIFICAT (conceptul). Specificitatea relaţiei dintre sunete şi sens sau dintre Semnificant şi Semnificat în limbă, a fost apoi declarat drept "arbitrară" adică convenţională, în opoziţie cu o relaţie numită "motivată" pentru ca are justificări naturale, precum analogia sau învecinarea.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Continuând teoriile lui Saussure, Charles Sanders Peirce, lingvist american încerca să găsească o adevarată teorie a semnelor. "Un semn -spune Peirce- are o materialitate pe care o percepem cu ajutorul unuia sau al mai multor simțuri pe care le avem. Acest lucru pe care îl percepem ține locul altui lucru: este vorba de particularitatea esențială a semnului: să fie acolo prezent, pentru a desemna sau a însemna altceva care este absent, concret sau abstract.

El poate deveni un act de comunicare din momentul în care îmi este destinat intenționat (un salut, o scrisoare) sau îmi oferă informații doar pentru că am învățat să-l descifrez (o postură, un tip de haină, un cer cenușiu).

Pentru Peirce, un semn este "ceva care ține loc de altceva pentru cineva, sub un oarecare raport sau cu un oarecare titlu".

Această definiție are meritul să arate că un SEMN întreține o relație solidară între 3 poli:

- față perceptibilă a semnului sau SEMNIFICANTUL
- ceea ce reprezintă el, obiectul sau REFERENTUL
- ceea ce semnifică sau SEMNIFICATUL ajungem în acest fel la un sistem tripartit (superior abordării saussuriene). Semnul este citit prin triunghiularitatea sa care este văzută ca un proces semiotic DINAMIC a cărui semnificatie (citire, percepție) depinde de contextul apariției sale ca și de așteptările receptorului său.

Vom enunța aici clasificarea pe care Peirce a dat-o semnelor: după teoria sa ar trebui să distingem trei mari tipuri de semne: ICOANA, INDICELE și SIMBOLUL.

ICOANA (are aici înțelesul preluat în științele matematice (informatica) și este asimilată unui simbol grafic afișat pe ecran și corespunzând unui tip de program).

ICOANA - corespunde clasei semnelor al căror semnificant se află într-o relație de analogie cu obiectul pe care îl reprezintă, adică cu referentul său. Un desen figurativ, o fotografie, o imagine de sinteză infățișând un copac sau o casă sunt icoane în măsura în care "seamană" cu un copac sau o casa.

Dar asemănarea mai poate fi și altfel decât vizuală: înregistrarea galopului unui cal poate fi considerată drept ICOANA (prin extensie a semnului imitativ). De asemenea, parfumurile sintetice ale anumitor jucării pentru copii, gustul sintetic al alimentelor sunt de asemenea ICOANE.

INDICELE corespunde clasei semnelor care întrețin o relație cauzală de CONTINGUITATE PSIHICĂ cu ceea ce reprezintă. În cazul semnelor numite -naturale-cum este paloarea pentru oboseală, fumul pentru foc, norul pentru ploaie etc. .

SIMBOLUL corespunde clasei semnelor care întrețin o relație de convenție cu referentul lor. Simbolurile clasice ar fi drapelul - pentru țări, porumbelul - pentru pace dar și limbajul considerat ca un semn convențional.

În ceea ce privește IMAGINEA, Pierce o va considera ca pe o sub-categorie a ICOANEI.

2. DESPRE SEMIOLOGIA IMAGINII

Se impune acum însă să explicăm și să justificăm demersul nostru care are ca scop o nouă abordare a imaginii filmate, dintr-o perspectivă semiologică, pornind de la structura și funcția ei pentru a conștientiza modul subiectiv și diferențiat în care se efectuează -lectura imaginii.

Mă voi sprijini în demonstrația mea pe cercetările și studiile lui Roland Barthes, inițiator al analizei semiotice a discursului filmic și pe teoria gramaticii generative a lui N. Chomsky cu aplicabilitate directă în analiza filmului.

Cum "citim" o IMAGINE? Care este raportul ei cu semnul ? Ce alte funcții ale imaginii derivă din acest raport?

Lectura oricărei imagini (imagine vizuală, imagine mentală, imagine virtuală) are la bază procesul de ANALOGIE.

Materială sau imaterială, vizuală sau nu, fabricată, imagine concretă sau imagine mentală, "imaginea" este mai întâi de toate CEVA CARE SEAMANĂ CU ALTCEVA (fie că seamănă cu viziunea naturală a lucrurilor - visul, fantasma, fie că se alcătuiește pornind de la un paralelelism (metafora verbală, propria imagine, imagine de marcă). Prima consecință a acestei constatări este că analogia sau asemănarea care stau la baza producerii/percepției imaginii situează dintr-o dată IMAGINEA în seria reprezentărilor (și aici instaurăm imaginea printre procesele cognitive). DACĂ EA SE ASEAMANĂ-ÎNSEAMNĂ CĂ EA NU ESTE LUCRUL ÎN SINE ȘI FUNCȚIA SA

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ESTE SĂ EVOCE FOLOSIND PROCESUL ASEMĂNĂRII. Dacă imaginea este percepută ca reprezentare înseamnă că este percepută ca semn.

Dar imaginea este percepută de asemenea ca semn analogic căci ASEMĂNAREA ESTE PRINCIPIUL SĂU DE FUNCȚIONARE.

Instrument de comunicare între persoane, IMAGINEA poate servi şi ca mediator între om şi lume de unde prin extensie ne vom opri la funcțiile IMAGINII:

- funcția informativă (prin conținutul pe care îl comunică)
- funcția epistemologică (imaginea este un pretext care se amplifică prin analogii şi ne conduce la interpretări de sensuri de unde şi aspectul de cunoaştere/epistemologic). Nici o imagine nu este univalentă ea conducând la procese de cunoaştere declanşate prin unul sau mai multe elemente sau combinații de detalii din cadrul ei.
- funcția estetică a imaginii producătoare de senzații specifice prin virtuți artistice sau de împletiri de reprezentări expresive deosebite (metafore vizuale).

Relevant în acest sens este studiul lui Roland Barthes "Al treilea sens" (Cercetări asupra câtorva imagini ale lui Eisenstein) care decodifică şi explică citirea IMAGINII plecând de la o lectură a unei secvențe din filmul "Ivan cel Groaznic".

Iată o secvență/imagine din filmul -Ivan cel Groaznic- : doi curteni, doi aghiotanți şi doi servitori toarnă aur pe capul tânarului cezar. Cred că este posibil să distingem 3 nivele de înțelegere a acestei imagini:

1. UN NIVEL DE INFORMAȚIE, adică tot ceea ce pot învăța din decor, costume, personaje, relațiile lor. Acest nivel este echivalent cu un nivel de comunicație. Dacă ar fi necesar să-l analizez, atunci analiza mea ar fi semiotică, analiza unui mesaj.

2. UN NIVEL SIMBOLIC, adică turnarea aurului - nivel care este la rândul său stratificat. Este simbolismul referențial: ritualul imperial al botezului cu aur. Apoi simbolismul diegetic: Tema aurului, a bogăției în filmul Ivan cel Groaznic (presupunând că există aşa o temă) ceea ce este o intervenție semnificantă în acestă temă. Apoi simbolismul lui Eisenstein - aici s-ar putea conveni sau demonstra că aurul, sau turnarea aurului (gestul) sau desfigurarea pot fi văzute ca aparținând unei rețele de substituții şi analogii tipice lui Eisenstein. In cele din urmă, este un simbolism istoric dacă se poate arăta că aurul aduce într-un joc teatral o scenografie de schimb, localizabilă atât psihoanalitic cât şi economic adică semiologic. Luat în totalitatea sa, acest nivel este cel de semnificație. Modul de analizare ar fi o semiotica mai dezvoltată decât prima deschisă ştiințelor cognitive.

3. AL TREILEA NIVEL, AL TREILEA ÎNȚELES - evident este eretic şi încăpățânat. Nu pot să-i dau un nume. Dar pot să-i vad trăsăturile din care acest semn incomplet este compus , văd machiajul compact pe fața curtenilor, gros şi insistent pentru unul, fân şi distins pentru celalalt. Nasul stupid al primului, sprâncenele bine definite ale celui de-la doilea, părul său blond, fața palidă, coafura care sugerează o perucă, fața pudrată. Nu ştiu dacă citirea acestui al 3-lea înțeles poate fi generalizată dar deja mi se pare că semnificantul are o individualitate teoretică. El depăşeşte descrirea scenei, solicită o citire interogativă. În clasica paradigma a celor 5 simțuri, cel de-al 3-lea simț este auzul, (de prima importanță în Evul Mediu). Este o fericită coincidență deoarece aici avem de-a face cu o citire prin -ascultare- imaginile, metaforele textualului sunt susținute de stereofonie, de contrapunct".

3. SEMIOLOGIA GENERATIVĂ ŞI ANALIZA SEMIOTICA A DISCURSULUI CINEMATOGRAFIC

(Câteva tendințe contemporane)

Anii 1960 - 1965 sunt revoluționari pentru dezvoltarea acestei ştiințe, ani în care profesorul american Noam Chomsky pune bazele cunoscutei Semiologii Generative care se ocupă cu studiul mecanismului regulilor fundamentale care permit GENERAREA unei infinități de fraze comprehensibile (cercetarea polisemantică).

Extinsă la studiul textului sau discursului, în cazul imaginii (a cinematografului), semiologia generativă se ocupa de organizarea ansamblului frazelor sau în cazul filmului de ansamblul planurilor/cadrelor în contextul unui montaj. Acest ansamblu se organizează după reguli care îi asigură coerența şi progresia pentru ca spectatorul să înțeleagă privind filmul un anumit context.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Imaginile/planurile se organizează în succesiuni de planuri/cadre care se numesc SECVENTE. Ele sunt definite după câteva criterii care ne ajuta să le distingem.

- criteriul TEMPORAL care ne ajută să ancorăm scena şi secvenţa într-un context al duratei (timp continu şi timp discontinuu, elipsa) El va recunoaşte dacă desfăşurarea temporală a fost întreruptă sau nu, şi vă face automat o interpretare semantică a secvenţei (ANUMITE CADRE SIMBOLICE POT SUGERA TEMPORALITATEA – prezenţa unui ceas, scăderea intensităţii luminii, dispariţia unui personaj).

- criteriul SPAŢIAL exprimat prin diferenţa dintre două locuri, sau apariţia unui loc închis sau deschis, trecerea de la un decor la altul.

Diferenţa de loc/decor este un element vizual care marchează diferenţa între 2 planuri sau în cadrul unei secvenţe. Se poate astfel determina structura profundă de sintaxă (enchaine-uri, combinaţii logice) într-o suită de planuri. Exemplu: secvenţa nr.1= Locul 1 + locul 2. Spaţiul are întotdeauna o logică ca şi elementul temporal de altfel.

Spectatorul recunoaşte un loc unic care caracterizează scena şi locurile multiple care caracterizează secvenţa. Logicile spaţiale (includerea spaţiilor, a co-referinţelor, repetiţia aceloraşi obiecte sau figuri, deplasarile dintr-un spatiu în altul) şi logicile temporale (anterioritate, linearitate) explică în profunzime construcţia secvenţelor aşa cum le percepe spectatorul.

Ceea ce lingviştii au numit TSE (teoria standard a gramaticii generative, apărută în anul 1973) reluată şi extinsă ulterior, aduce o noutate în studiul discursului filmic sau literar. Contrar teoriei standard anterioare, ea diferenţiază sintaxa de semantică. Funcţiunile, rolul elementelor în cadrul textului sau al filmului sunt studiate independent astfel încât aceste elemente să devină productive (să genereze o nouă înţelegere a contextului, o dinamică).

Să înţelegi imaginile unui film nu înseamnă să înţelegi doar sensul dat de aceste imagini ci să interpretezi şi să ştii să vezi aceste imagini. Să observi care elemente le compun, în ce ordine apar şi în ce loc din cadrul imaginii. Pentru ca să avem un discurs avem nevoie de o anumită coerenţă a elementelor şi de o anumită progresie. De aici a apărut necesitatea unei ordini anumite a planurilor.

Exemplul 1.

Imaginea este compusă în aşa fel încât primul plan (sau prima suită de planuri) să aibă un personaj sau un obiect în stânga cadrului, al doilea plan să aibă un element în mijloc iar al treilea plan să aiba un element în dreapta. Această alegere (de sintaxa) va da sensul urmator: în partea stângă va fi un element pe care spectatorul îl cunoaşte deja, în dreapta un element nou, NECUNOSCUT care va face să progreseze filmul. Exista deci o orientare, o direcţie (un vector) în montajul planurilor de la stânga la dreapta.

Exemplul 2.

– Acţiune poate implica două elemente. În acţiunea de "a privi" există elementele A şi B astfel încât: A îl priveşte pe B. După un plan unde vedem privirea unui personaj, spectatorul va aştepta să vadă un obiect.

– Privit (al 2-lea element al acţiunii). Direcţia privirii determină înţelegerea mesajului pentru spectator (cine priveşte pe cine sau ce este privit)

4. LIMBAJUL FILMIC - UN METALIMBAJ

Considerând "LIMBA-UN ANSAMBLU DE TEXTE" (N.Chomsky) prin analogie, cinematograful-arta a discursului prin imagine se va supune aceloraşi legi care vor permite în acest caz echivalarea VERBULUI ca unitate dinamica a limbajului cu IMAGINEA.

FILMUL ne apare ca un discurs in care unitatea de baza este imaginea.

– Filmul ar fi deci un ansamblu de planuri (nu neapărat de secvenţe) organizate după o ordine a discursului care implică coerenţa şi progresie. Această lărgire conceptuală autorizează căutarea şi stabilirea unor reguli asemănătoare celor care controlează fraza (sintactice).

– Cinematograful s-a dezvoltat istoric ca o artă şi nu ca un limbaj (în sensul comunicării enunţului) iar regulile s-au modificat constant. În acelaşi timp, amplasat în contextul recepţiei filmului

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

de către spectator, câmp teoretic privilegiat la ora actuală, conceptul GRAMATIZĂRII se suprapune peste cel al LIZIBILITĂȚII.

– Prin ce anume un anumit plan sau o anumită înlănțuire de planuri este mai lizibilă pentru un spectator față de o alta?

– Care ar fi elementele pentru spectator care ar face o lectură a imaginii mai lizibilă decât alta? Care sunt aceste reguli?

– Acoperă aceste reguli întregul amsamblu al fenomenelor filmice?

Pentru a dezbate aceste legile inerente ale acestui tip de metalimbaj - (cinematograful) va trebui să abordăm în termeni largi conceptul de SINTAXĂ ICONICĂ, strâns legat de semiologia generativă a lui Christian Metz, lingvist şi teoretician al filmului francez.

Toată lumea este de acord să considere că mesajul lingvistic este hotărâtor în interpretarea unei imagini în ansamblul său deoarece -IMAGINEA- este polisemică drept care poate duce la numeroase semnificatii/mesaje lingvistice .

Vom spune doar că dacă imaginea este polisemică este mai întâi pentru că ea vehiculează un număr mare de informații. Să ne gândim de exemplu la descrierea unei imagini; folosim câteva sute de cuvinte, adica un enunț lung care la rândul său este purtător de informații deci polisemic.

În concluzie, semnificația globală a unui mesaj vizual este construită prin interacțiunea diferitelor instrumente de tip: plastic, iconic, lingvistic. Interpretarea acestor tipuri de semne mizează pe cunoştiințele culturale, socio-culturale ale spectatorului şi implică o imensă căutare de asociații mentale.

Fară să ambiționăm a epuiza aici prezentarea noastră, ar fi binevenită o ultimă remarcă: înțelegerea oricărei imagini ține în cea mai mare măsură de înțelegrea şi interpretarea pe care orice privitor o acorda mesajului verbal, deci lingvistic. q.e.d.

BIBLIOGRAFIE

1. "Introducere în analiza imaginii" (Martine Joly)
2. " Le troisieme sens" (Rolandes Barthes)
3. "Conditions on Transformation" (Noam Chomsky)
4. "Le signifiant Imaginaire" (Christian Metz)
5. "L "Image-Mouvement" (Christian Deleuze)
6. "Le Cinema: Langue ou Language?" (Communications, Paris/1964)
7. "Le Percu et le Nomme" (Melanges Mikel Dufrenne)
8. "Esthetique et psychologie du cinema" (Jean Mitry)
9. "Les theories du Cinema Aujourd"hui" (Jacques Kermabon)
10. "Elements de Linguistique" (Ferdinand de Saussure)

LA POLYSÉMIE DU DOCUMENT VISUEL

Mon approche vise un débat sur la dichotomie image-mot, concepts-clé pour une introduction dans la sémiologie de l"image afin d"expliciter la lecture du discours cinématographique. Je tenterai également de développer chaque indice de la taxonomie de ce nouveau métalangage au long de mon survol sur l"évolution des concepts de sciences cognitives et de ceux appartenant exclusivement à la linguistique.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Cu trăsura în Muzeul în Aer Liber ASTRA.
With the carriage in The ASTRA Open Air Museum.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro