

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

IMAGINEA CREAȚIEI ARTIȘTILOR PLASTICI ÎN FILMUL MOLDOVENESC DE NONFICȚIUNE

THE IMAGE OF THE CREATION OF PLASTIC ARTISTS IN THE MOLDOVAN NONFICTION FILM

DUMITRU OLĂRESCU¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

CZU 791.229.2:7

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.15>

Arta, având în centru ființa umană – creatorul și opera sa, a fost mereu în atenția cineaștilor, impunându-se în evoluția cinematografeiei prin subiecte complexe inspirate din toate genurile de artă.

În 1970 la studioul „Moldova-Film” se lansează primul film de nonficțiune consacrat artiștilor plastici – „Alexandru Plămădeală” în regia lui Anatol Codru. Apoi a urmat lansarea mai multor filme din această categorie, semnate de diferiți regizori: „Obsesie” (regizor V. Druc, 1983), „Gleb” (regizor V. Jereghi, 1983), „Confesiune” (1985) și „Mihai Greacu. Dincolo de culoare” – ambele în regia lui M. Chistrugă, „Mihai Bețianu” (regizor Igor Isac, 1992) ș.a.

Vom încerca să elucidăm cum servește arta cinematografică în prezent artele, care au generat-o, susținându-le și valorificându-le prin limbajul său cinematografic.

Cuvinte-cheie: film de nonficțiune, artă plastică, limbaj cinematografic, subiect cinematografic, revistă cinematografică

Art, having in its center the human being – the creator and his work, has always been in the attention of filmmakers, imposing itself in the evolution of cinema through complex subjects inspired by all the genres of art.

In 1970, at the studio „Moldova-Film” was launched the first nonfiction film dedicated to the plastic artists – „Alexandru Plămădeală” directed by Anatol Codru. Then, followed the release of several films in this category, signed by different directors: „Obsession” (director V. Druc, 1983), „Gleb” (director V. Jereghi, 1983), „Confession” (1985), „Mihai Greacu. Beyond Color” – both directed by M. Chistrugă, „Mihai Bețianu” (director Igor Isac, 1992) and others.

We will try to elucidate how cinematic art currently serves the arts, which generated it, supporting them and capitalizing on them through its cinematic language.

Keywords: nonfiction film, fine art, cinematic language, cinematic subject, cinematographic magazine

*Cinematograful nu vine să
slujească sau să trădeze pictura,
ci să-i adauge un fel de a fi.
André Bazin*

Introducere

Arta cinematografică, după cum s-a demonstrat, a generat în baza procesului de asimilare a celor mai importante genuri de artă (artele plastice, arta teatrală, arta muzicală) și literatură, creându-și un vast potențial de expresie artistică.

¹ E-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

Sintetizarea lor a condiționat genetic formarea tuturor componentelor artei cinematografice, impunând-o, totuși, să-și găsească limbajul său, modalitățile proprii de expresie.

Chiar de la începuturile cinematografului s-a conștientizat că procesul de sinteză în cadrul filmului este unul de confluență, deoarece filmul, la rândul său, exercită influențe considerabile asupra constituției artelor ce l-au generat.

Serghei Eisenstein este unul dintre primii exegeți care a elucidat influența filmului asupra artelor mai importante: „Filmul pentru sculptură e un lanț ce alternează formele plastice, ieșind, în fine, din imobilitatea seculară. Pentru pictură filmul nu-i numai o soluționare a problemei mișcării imaginii, dar și o realizare a unui gen nou de artă plastică, artă ce evoluează într-un spirit liber, alternând, transformând și trecând una în alta forme, tablouri și compoziții – fapt posibil înainte numai muzicii” [1 p. 97].

Valorificarea artelor prin film

Cineastul și criticul de film Sorin Ilieșiu afirmă inspirat: „Filmul – copilul teribil al artelor, este „a șaptea artă”, fiindcă s-a născut din celelalte și fiindcă în el regăsim câte ceva din fiecare. A șaptea artă s-a născut prin filiație directă față de artele materne și, totodată, moșitoare ale filmului. Apoi, prin renașterea în film a celorlalte arte și filmul a renăscut a doua oară. Artele materne au fost recreare chiar de propria lor creație, devenind fiice adoptive ale artei filmului. Dacă nașterea fotografiei a determinat, începând din secolul al XIX-lea, rescrierea esențială a istoriei artelor plastice, nașterea filmului a impus de un secol încoace regândirea și redefinirea tuturor celorlalte arte” [2 p. 32].

Astfel, la afirmarea cinematografului ca artă și-au dat concursul toate genurile de artă, pentru ca, ulterior, cinematografia, prin filmul despre artă, să contribuie pregnant la evoluția și, în mod special, la procesul de valorificare a tuturor artelor. Acest „bumerang estetic”, prea puțin cercetat, se conține în filmul despre artă – o categorie deosebită în evoluția filmului de nonficțiune, fiind condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie filmică, adaptate sau împrumutate din arsenalul limbajului cinematic, dar și de noi viziuni. În cazul filmului despre artă cineastul operează deja cu repercusiunile unei interpretări sau viziuni ale autorului operei ce s-a aflat la baza filmului. Astfel, se produce un proces complex de interpretare a interpretărilor prin intermediul unui nou limbaj – cel cinematic (reanimarea imaginii, iluminarea, cadrulul, unghiulația ș.a.).

Această concepție hermeneutică referitoare la virtuțile de cercetare ale filmului îl face pe teoreticianul italian Carlo L. Ragghianti să propună o specie nouă a filmului de nonficțiune dedicat artelor – „critofilmul”. Adică, investigarea operelor de artă se efectuează prin intermediul limbajului cinematic, care favorizează (prin mișcarea camerei de filmat, prin viteza de filmare ralenti, stop-cadru, unghiulație, iluminare ș.a.) o nouă modalitate de cercetare, o contribuție comprehensivă la hermeneutica artelor plastice.

Vladimir Nilsen, teoretician de film, dar și operator, care a colaborat cu Serghei Eisenstein, depistează și descrie același efect cu acțiune inversă, când cinematografia a influențat benefic arta plastică. El afirmă: „Cinematograful a îmbogățit pictura cu o mare diversitate de puncte de vedere, cu o privire nouă asupra obiectelor. Racursiul cinematic, relevat în dinamica filmării, intră în patrimoniul picturii contemporane. Cadrul cinematic formează frecvent obiectul unei imitări directe de către pictori. Imaginile cinematografice sunt copiate adesea de pictură și particularitățile stilistice ale cinematografului își găsesc adesea reflectarea în pictură” [3 p. 72].

Rezultatele evoluției filmului despre artă în plan european îl face pe teoreticianul de film Julien Neri să afirme: „În domeniul artelor, cinematograful și televiziunea participă la fenomenele artistice majore ale timpului nostru care sunt, printre altele, renașterea valorilor și operelor capitale din trecut”. Și îl citează pe Andre Malraux: „Asistăm la cea mai largă renaștere pe care omenirea a cunoscut-o. O găsim în cinematograf, în televiziune, în toate formele de difuzare a imaginarului” [4 p. 40].

După afirmarea filmului despre artă, mulți critici și teoreticieni de film și-au dat seama de enormele posibilități ale cinematografului în procesul de percepere și studiere a artelor. Iar criticul de artă francez Élie Faure era convins că „...aportul imens al cinematografului constă în a ne fi demonstrat prin mijloace exclusiv tehnice caracterul „științific” sau, dacă vrei, riguros obiectiv, corespondențe de culori și analogii de forme prinse de rari artiști – mă gândesc mai ales la Vélazquez de Delft, la Dumesnil, la Goya, chiar la Manet” [5 p. 87]. Iar una din funcțiile principale ale filmului, în concepția lui Élie Faure, ține de „...educarea facultăților vizuale pe care marii pictori sau sculptori le-au dăruit unora și pe care numai cinematograful este capabil, prin funcțiunea sa spectaculară universală și puterea lui nelimitată de insinuare, să le dăruiască tuturor” [5 p. 91].

Imediat după aceste constatări, criticul francez aruncă și, nu accidental, o privire retrospectivă asupra originilor artei cinematografice, amintindu-ne de legăturile ei genetice cu artele plastice: „Sculpturile hinduse sau khmere, picturile lui Tintoretto, Rubens, Delacroix, spre exemplu, oare nu păreau să prezinte, prin spațiile noi pe care ni le dezvăluie, unghiurile de vedere îndrăznețe pe care le-au deschis asupra lumii, dramatica lor manipulare a proeminențelor și a adânciturilor, a luminilor și umbrelor, a suprafețelor care se rotesc, apar, dispar, arta de a înregistra pe peliculă niște volume în mișcare?” [5 p. 88].

Pictura a influențat considerabil imaginea filmului, impunându-și mai cu seamă principiile ei estetice și artistice. De aceea, filmul și artele plastice, având la bază exprimarea prin imagini, utilizează o serie de elemente comune: punerea în ramă/cadru a unui fragment de realitate, compunerea elementelor formale pentru exprimarea spațiului și a timpului, dirijarea luminii, a culorilor etc. Iar ideea pictorului Paul Cezanne despre aceea că pictura este, înainte de toate, o optică apropiată și mai mult arta plastică de cea cinematografică, conferind opticii picturale un sens psihologic, deoarece prin ordonarea plastică viziunea picturală se transformă într-o optică și devine o gândire senzorială. Caracterul pictural al imaginii filmice a fost unul dintre subiectele de discuții de-a lungul întregii evoluții a artei cinematografice. Polemicile mai continuă și astăzi și vor continua, credem noi, până când în structura genetică a filmului se vor mai zbate „neuronii” picturii.

Astfel, și în filmul de ficțiune, și în cel documentar caracterul pictural este dictat, în primul rând, de însăși natura artei cinematografice și apoi de subiectul lucrării. Vestitul regizor olandez Joris Ivens, spre exemplu, vedea o legătură directă între pictură și arta filmului de nonficțiune, menționând că, dacă pictorul Pieter Brueghel ar fi trăit în epoca cinematografului, ar fi devenit un foarte bun regizor de film documentar.

Investigând „cinematografic” vastul diapazon tematic al operelor originale, filmul despre artă poate aborda cele mai diverse domenii, dar urmându-și scopul final: de a interpreta opera de artă, completând-o cu noi dimensiuni. Or, în expresia distinsului teoretician francez André Bazin: „Cinematograful nu vine să slujească sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi” [6 p. 136]. Anume acest „fel de a fi”, conceput de cineast în plan artistico-estetic, îi interesează astăzi atât pe cinefili cât și pe toți consumatorii de frumos.

Într-un veritabil film de artă are loc o fuziune organică între conținutul ideatic și compozițional al operei originale cu cele două componente principale (imaginea, coloana sonoră) ale demersului cinematografic, sporind astfel forța de expresie a produsului finit – filmul.

Prin montaj – acest miraculos mecanism al gândirii cinematografice – regizorul interpretează toate aceste viziuni, supunându-le concepției sale. Prin ritmul audiovizual creat de regizor din alternanțe, asocieri și contopiri de imagini vizuale și sonore, prin găsirea compoziției plastice-dinamice, transformări de forme (desecări de imagine, accente pe unele detalii, care, fiind izolate de contextul lor, uneori, păstrându-se în subconștientul spectatorului, devin un element simbolic sau metaforic, purtător de noi mesaje ideatice și artistice), prin abateri lirice sau filosofice, prin suspansuri și contrapunctări sugestive dintre componentele filmului regizorul reușește să creeze deja prin propria interpretare a operelor plastice, ce s-au aflat la baza filmului, o compoziție dinamică audiovizuală – filmul de artă cu

potențialul și capacitățile sale de a impresiona, de a invoca în lumea frumosului, de a provoca spiritul axiologic și, principalul, de a emoționa... Așa cum s-a întâmplat, de altfel, cu filmele antologice dedicate artelor plastice: *Leonardo da Vinci*, *Pablo Picasso* și *Paradisul terestru* create de cineștii italieni Luciano Emmer și Enrico Gras, *Van Gogh* (Premiul pentru cel mai reușit film de artă la Festivalul Internațional de la Veneția, Premiul Oscar) și filmul *Guernica* semnat de regizorul francez Alain Resnais sau filmul *Misterul Picasso* al colegului său Henri Clouzot (menționat cu Premiul juriului la Festivalul Internațional de la Cannes), precum și cu alte filme de rezonanță create pe baza interpretării unor opere de artă plastică.

Artiști plastici în cinematografia națională

În cinematografia moldovenească primele subiecte cinematografice dedicate creației unor artiști plastici, precum sculptorii Lazăr Dubinovschi, Claudia Cobizeva, pictorul Ilie Bogdesco, apar pe ecrane la începutul anilor '50, integrate în revista de actualități *Moldova Sovietică*. Iar, după fondarea studioului *Moldova-Film* (1957), această revistă și almanahul cinematografic *Viața în imagini* conțineau deja mai multe subiecte dedicate oamenilor de artă, inclusiv artiștilor plastici: Mihai Grecu, Igor Vieru, Eleonora Romanescu, Gleb Sainciuc, Valentina Rusu-Ciobanu, Aurel David ș.a.

În 1970 la studioul *Moldova-Film* se lansează primul film de nonficțiune consacrat artiștilor plastici – *Alexandru Plămădeală* în regia lui Anatol Codru. Apoi a urmat lansarea mai multor filme din această categorie, semnate de diferiți regizori: *Gleb* (regizor V. Jereghi, 1983), *Confesiune* (dedicat Valentinei Rusu-Ciobanu, 1985), *Mihai Grecu. Dincolo de culoare* – ambele în regia lui M. Chistruga, *Obsesie* (despre creația lui Lică Sainciuc, regizor V. Druc, 1983), *Pulsul pietrei reînviată* (despre sculptorii A. Plămădeală și L. Dubinovschi, regizor Oleg Tulaev, 1982), *Mihai Bețianu* (regizor Igor Isac, 1992) ș.a.

Condițiile feroce ale regimului totalitar, invidia și fariseismul colegilor de breaslă au măcinat și destinul marelui nostru pictor, mereu incomodul Mihai Grecu – eroul filmului *Mihail Grecu. Dincolo de culoare*, intitulat foarte exact de regizorul Mircea Chistruga, fiindcă filmul, așa cum presupune numirea sa, reflectă opera pictorului și destinul neîmplinit al acestui artist. Drept argument al atitudinii despotice a regimului față de oamenii de artă, a climatului psihologic, dar și a dramei vieții acestui artist, regizorul introduce o singură frântură de frază a eroului său, dar, care, ca un fulger în noapte, a străbătut toată ființa artistului: „Grecu, încă nu te-ai spânzurat? – îl întreabă cineva prin telefon pe maestrul Grecu în noaptea zilei, când la o adunare creația sa a fost supusă unei critici dure din partea organelor de partid, dar, lucru știut, cu ajutorul ipocrit al „marilor” săi prieteni...

Regizorul M. Chistruga, după o anumită experiență în corelațiile limbajului cinematografic cu cel al artelor plastice, obținută de la filmul-portret *Confesiune*, dedicat Valentinei Rusu-Ciobanu, unde pe alocuri se făcea abuz de substanța verbală, decide ca în acest film verbul să fie redus la maxim, lăsând aproape tot mesajul filmului pe seama celorlalte componente filmice: imaginea și muzica.

El structurează imaginea filmului acordând fondului ideatic un caracter filosofic: lucrările cu motive cosmice conțin ideea originii universului sau nașterea lumii, fiind precedate de imaginea vestitei lucrări *Băiatul cu boii* – copilăria, afirmarea lumii și a „eului” personal, ciclul pământului și al muncii, regenerarea naturii, ca apoi să urmeze ieșirea în lume și întoarcerea la origini – idei tănuite în ciclul de tablouri *Porțile*, la ale cărui imagini și semnificații regizorul se oprește în mod special: *Porțile celor două inimi*, *Poarta străbunilor*, *Porțile nopții*, *Porțile tristeții*, *Porțile ce plâng* ș.a. După cum a observat, pe bună dreptate, criticul de artă Constantin Ciobanu, pe care l-au preocupat semnificațiile acestui motiv, *Porțile* sunt „...orientate spre sine înseși și, deci, nu pot fi interpretate în afara conținutului lor alegoric și simbolic” [7 p. 50]. Anume această idee l-a condus și pe regizorul Chistruga la transpunerea cinematografică a ciclului de lucrări picturale *Porțile*, exploatarea mai mult imaginea lucrării *Porțile Orheiului Vechi*. Fiind mai „cinematografică”, bogată în semnificații și posedând o alură istorică plină de mister, aceasta permite regizorului să efectueze o punte de legătură cu lumea de astăzi a artistului

Greco. Imaginile ciclului de tablouri *Porțile* sunt montate în mod crescendo și legate între ele printr-o melodie plină de nostalgie și durere, interpretată la vioară de maestrul Greco, ca în acordul final al filmului, prin suprapunerea imaginilor mai multor Porți, să se creeze un micropoem cinematografic, ce sfârșește cu meditațiile artistului Greco: „Viața pe lângă mine n-a trecut ca o fantomă, și, totuși, a trecut...” (aluzie tot la o trecere, la motivul Porții).

Caracterul metaforic, lumea plină de mister, motivele mitologice și ancestrale, esențializările expresive din creația pictorului trec și în structurile filmului. Regizorul a reușit să exprime prin limbaj cinematografic esențele operei și drama creatorului lor – artistul Mihai Greco.

Un film de artă, în sensul noțional al cuvântului, apare în 1993. Este vorba de filmul *Obsesia* a regizorului V. Druc, creat pe baza lucrărilor plasticianului Lică Sainciuc, cunoscut prin opera sa cu frecvente evadări de la realitatea concretă sau de la viața terestră în niște universuri imaginare sau virtuale, formând unele asocieri cu lumea de pe pânzele lui Bosch sau Chagall.

Prin procedee și mijloace audiovizuale specifice filmului de nonficțiune cineastul Vlad Druc reușește ca acele universuri propuse de plastician să le transforme în niște stări grave cu rezonanțe apocaliptice. Realitatea de pe pânze recreată în parametrii audiovizuali obține volum, ritm, sonoritate, devine alta, mai impresionantă. Se evidențiază și un factor, deloc de neglijat, cum ar fi, sporirea gradului de comprehensiune ale lucrărilor implicate în acest proces de sintetizare a mai multor genuri de artă.

Astfel, pe baza unor lucrări plastice ia naștere o nouă operă de artă cinematografică – *Obsesia*, care rămâne a fi un film cu adevărat de artă în filmografia autohtonă.

Concluzii

Autorii filmelor de artă sunt conștienți de faptul că acest gen atinge nivelul artei veritabile atunci când sinteza valorilor diverselor genuri de artă armonizează într-un produs finit, depășind sintetismul obișnuit printr-o nouă interpretare în numele unor noi valori, noi dimensiuni.

Astfel, filmul despre artă, inclusiv cel dedicat artelor plastice prin toate componentele sale, își manifestă marile posibilități de concentrare a realității interpretate deja, ceea ce reprezintă o forță sugestivă și taina fascinației sale, participând la fenomenele artistice majore ale timpurilor noastre, opunându-le procesului de globalizare, prin renașterea și valorificarea operelor de artă.

Referințe bibliografice

1. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Избранные произведения*: в 6 т. Москва: Искусство, 1968, т. 5, с. 97.
2. ILIEȘIU, S. *Narativitatea imaginii de film*. București: UNATC PRESS, 2007. ISBN 978-973-37.
3. NILSEN, VI. Cinematograful și pictura. In: *Caiet de documentare cinematografică*. Trad. din lb. fr. Ervin Voiculescu. București: Arhiva Națională de Filme, 1965, nr. 8. Cda 9597-966.
4. BEHAR, N. *Filmul despre artă, artă despre artă*. Trad. din lb.fr. Aneli ANASTASIU. București: UNATC PRESS, 2009. ISBN 978-973-1790-2.
5. FAURE, É. *Funcția cinematografului*. Trad. din lb. fr. Ion CARAION. București: Meridiane, 1971.
6. BAZIN, A. *Ce este cinematograful?* Trad. din lb. fr. Ervin VOICULESCU. București: Meridiane, 1968.
7. CIOBANU, C. Mihai Greco: Porțile.... In: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993. ISSN 978-9975-60