

Arta teatrală

FILMUL DOCUMENTAR DE ARTĂ: ABORDĂRI SOCIO-IDEOLOGICE

ART FILM: SOCIO-IDEOLOGICAL APPROACHES

DUMITRU OLĂRESCU,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural al A.Ș.M.

În cadrul evoluției artei cinematografice de nonficțiune s-a afirmat și filmul documentar de artă – o categorie deosebită de filme în care, pe baza operelor de artă finite (arta plastică, teatrală, coregrafică, populară etc.), se creează o nouă operă de artă – cea cinematografică. Iar în aria polifuncțională a acestei categorii se impun multe lucrări cinematografice importante ca valoare artistică, dar în care operele de artă au servit drept pretext pentru cinești de a aborda unele dintre cele mai grave probleme de ordin social, moral și ideologic ale civilizației, aspect mai puțin studiat în filmologia europeană.

Cercetările noastre sunt concentrate anume asupra unora din aceste filme de artă: Guernica, Și statuile mor (regie Alain Resnais), Dezastrul războiului (regie Jean Gremillon), Uciderea pruncilor (regie Ion Bostan), Pătrat negru (regie Iosif Pasternak). Același subiect îl abordează și regizorii Anatol Codru (Eu, Nicolae Costenco), Vlad Druc (Aria, Vai, sârmana turturică), Mircea Chistruga (Mihai Greuc. Dincolo de culoare).

Cuvinte-cheie: film de artă, polifuncționalitate, Resnais, Gremillon, Bostan, Pasternak, Codru, Druc, Chistruga

In the process of non-fiction cinema evolution art documentary asserted itself. It is a peculiar category of movies where on the basis of finished artworks (fine art, theatre, choreographic, popular art, etc.) a new artwork is created – that of cinema. However, in the multifunctional area of this category there appear a lot of important cinema works, as artistic values, in which artworks served as a pretext for filmmakers to approach some of the most problematic social, moral and ideological issues of civilization, the less studied aspect in European film studies.

Our research is concentrated on some of these art films: Guernica, Statues Also Die (directed by Alain Resnais), The Disasters of War (directed by Jean Gremillon), The Murder of the Innocents (directed by Ion Bostan), The Black Square (directed by Iosif Pasternak). The same topic is addressed by the film directors Anatol Codru (I, Nicolae Costenco), Vlad Druc (Aria, Oh, Poor Turtle-Dove), Mircea Chistruga (Mihai Greuc. Across Colour).

Keywords: art film, multifunctionality, Resnais, Gremillon, Bostan, Pasternak, Codru, Druc, Chistruga

Evoluția artei cinematografice de nonficțiune a condiționat și afirmarea filmului documentar de artă – o categorie deosebită de filme în care, pe baza operelor de artă finite (arta plastică, teatrală, coregrafică, populară etc.), se creează o nouă operă de artă – cea cinematografică. Iar în aria polifuncțională a acestei categorii se impun multe lucrări cinematografice importante ca valoare artistică, dar în care operele de artă ce s-au aflat la temelia filmului servesc drept pretext pentru cinești de a aborda unele dintre cele mai grave probleme de ordin social, moral și ideologic ale civilizației, aspect mai puțin studiat în filmologia europeană.

Cinematografia prin forța ei de sinteză a asimilat rolul funcțiilor importante ale celorlalte arte, însușindu-și cu succes prestigiul social, moral, cultural, estetic, comunicativ al acestora. Filmul de artă se remarcă prin polifuncționalitatea sa, fiindcă, afară de funcțiile sale, acest produs audiovizual conține și funcțiile operelor originale interpretate de cinești prin limbajul cinematografic.

Diverse aspecte și probleme ce țin de tipologia și funcțiile filmelor de/despre artă au fost abordate de mai mulți filmologi și cinești: Henri Lemaître, Carlo Ragghianti, Andre Bazin, Jean Mitry, Siegfried Kracauer, J. P. Hodin, Laura Venturi, Francis Bolen, Francois Porcile, Nina Behar, Laurențiu Damian, Călin Căliman, Zbignev Gavrak, Evghenii Gromov, Marat Vlasov, Igor Vasilkov ș.a.

Un spectru larg de principii și criterii de clasificare a filmului despre artă a utilizat teoreticianul și criticul de film Henri Lemaître. În primul rând, el distribuie filmele despre artă în funcție de modul lor de utilizare: filme pentru publicul larg, filme pentru specialiști, filme destinate studiilor.

Pentru spectatorii de un alt nivel H. Lemaitre propune materie mai superioară: filme capabile de studii sintetice, despre mari artiști, mari epoci, mari genuri. Tot la acest nivel filmologul francez atribuie *filmele de laborator*, având în vedere filmele experimentale ce fac parte (după Siegfried Kracauer) din categoria filmelor de artă.

Mai târziu, un alt cunoscut istoric și teoretician de film Jean Mitry diferențiază filmele care evocă viața unui pictor sau a unui sculptor, filme construite și compuse pe baza unei opere de artă, filme care aruncă o privire documentară asupra operei unui artist și cele destinate exclusiv unei analize formale sau unui studiu critic [1, p. 633-635]. De fapt, despre film ca studiu critic s-a pronunțat anterior criticul și regizorul italian Carlo Rogghianti, propunând noțiunea de *critofilm*.

Teoreticianul de film J.P. Hodin identifică filmele ce utilizează operele unui artist cu scopul reconstituirii vieții și evoluției creației acestuia [2, p. 31]. Din mai multe propuneri la tema clasificării filmelor despre artă efectuată de teoreticianul Laura Venturi vom menționa categoria de filme în care operele de artă, ce s-au aflat la baza acestora, au servit drept pretext pentru a aborda probleme majore ale societății. Despre importanța acestei categorii de filme vorbește și calitatea artistică remarcabilă a celor trei lucrări cu care Laura Venturi își exemplifică clasificarea sa: *Le charmes de l'existence* (Farmecul existenței, regia Jean Gremillon și Pierre Kast), *1848* (regia Victoria Mercanton) și *Guernica* (regie Alain Resnais). Dar evoluția filmului de nonficțiune conține numeroase cazuri când prin operele de artă cineștii au plasat în prim-plan probleme de ordin social, ideologic, moral etc. Să ne amintim doar de mesajele filmelor *Les desastres de la guerre* (Dezastrele războiului) al regizorului Jean Gremillon, *Les statues meurent aussi* (Și statuile mor) – regizori Alain Resnais, Chris Marker, *Uciderea pruncilor* al regizorului Ion Bostan, *Черный квадрат* (Pătrat negru) – regizor Iosif Pasternak.

În aceeași ordine de idei, vom nominaliza și unele filme ale regizorilor noștri: *Sculptorul Alexandru Plămădeală* (regie Anatol Codru), *Aria, Vai, sărmana turturică* (regie Vlad Druc), *Mihai Greuc. Dincolo de culoare* (regie Mircea Chistruga) ș.a.

Drept exemplu perfect la această temă poate servi filmul *Guernica* (1950) al regizorului francez Alain Resnais, inspirat de lucrarea plasticianului Pablo Picasso, care pe baza faptului documentar, tragedia orașului bascilor Guernica, șters totalmente de pe fața pământului în 1937 de bombardierile fasciste, creează fresca de mari rezonanțe civice și artistice *Guernica*.

Picturile *Guernica*, *Femeia care plânge* și alte lucrări create tot în aceiași ani conțin un colorit dureros, o grafică crudă, de linii frânte, zguduitoare. Artistul Picasso lupta, lua atitudine. Tocmai în acea perioadă pictorul Henri Matisse cu o anumită invidie propunea: „Nu încetați să-l admirați, el pictează cu propriul sânge...”. Numit și *memoria vizuală a secolului*, Picasso făcea totul din mare iubire față de oameni.

Specificul creației lui Picasso – artistul care „are o sută de mii de ochi în doi ochi” (Rafael Alberti) – din acea perioadă de la finele anilor '30, mai ales a compoziției *Guernica*, definit printr-un limbaj dur, acut, dominat, mai întâi, de elementele formale și apoi de cele cromatice, printr-un dinamism exacerbant și un temperament exploziv, a influențat stilul, ritmul și structura imaginilor artistice, compoziția generală a filmului. Toate acestea l-au inspirat, l-au influențat pe cineastul Resnais – lucru firesc, dar nu l-au dominat.

Filmul *Guernica* se impune prin structura și tehnica sa nouă, ce a depășit legătura cu fotografia în mișcare, legătură specifică filmelor despre arta plastică ale altor regizori. Resnais refuză experiențe deja percepute și face ca filmul să acționeze ca un catalizator al percepțiilor emotive, „o încercare de a explora lumea inconștientului” (opinia îi aparține lui Resnais vis-a-vis de creația sa), creând o stare intensă de dinamism psihic ce contaminează profund spectatorul.

Printr-un montaj asociativ, cu un ritm nervos, regizorul Resnais împreună cu scenaristul Robert Hessens își compun narațiunea cinematografică din imaginile tablourilor și schițelor lui Picasso ce sugerează sau chiar formează stări contrastante.

Momentul culminant al filmului Resnais îl construiește pe baza imaginilor din compoziția *Guernica* și a schițelor realizate pentru această lucrare.

Planuri scurte și foarte scurte cu imagini de fețe monstruoase, lamentabil de deformate – mărturii impresionante ale grozăviilor îndurate în acei ani, alternează cu imaginile deformate ale unor animale (tauri, cai) furioase de durerea rănilor sângerânde. Apogeul emoțional al acestui moment incandescent Resnais l-a compus din alternanțele acelorași planuri cinematografice cu imagini animate de capete de tauri și de cai în agonie, de fețe umane crispate de durere și spaimă. Prin animare și sonorizare aceste imagini prind viață devin tulburătoare, iar versurile lui P. Eluard interpretate de vestita actriță Maria Casares le face să emoționeze, să evadeze în alte orbite.

După punctul culminant, Resnais prin toate componentele filmului creează un moment de reculegere sau o tăcere: soarele se stinge. Inimile toate s-au stins. Pământul este rece ca un mort. A fost ora apocalipsei. Regizorul face ca mesajul filmului să treacă limitele ideatice ale *Guernicii* lui Picasso, acordându-i rezonanțe apocaliptice cu tragedia de la Hiroshima și Nagasaki.

Montajul asociativ, sacadat; mișcarea camerei de filmat pe liniile unei geometrii intuitive sau emotive; disecarea pe verticală și pe orizontală a lucrărilor lui Picasso; accentuarea (prin montaj, partitura muzicală – compozitor Guy Bernard, comentariu literar – poemele trăite de P. Eluard și rețrăite de Maria Casares, efecte sonore) unor fragmente, linii, detalii atât din planul întâi cât și din celelalte planuri ale compoziției plastice; jocul de lumini și umbre; animarea unor imagini – toate acestea compun acel limbaj cinematografic, prin care s-a asimilat opera plasticianului, prin care regizorul Resnais și-a compus propria sa operă – filmul *Guernica*.

Filmul *Guernica*, devenind un eveniment în contextul social-cultural de atunci, l-a interesat și pe cunoscutul filmolog Georges Sadoul: „Guernica a depășit cadrul unui film de artă. În această simfonie plastică Resnais face să se îmbine într-un torent unic multiple evenimente eterogene: „perioadele” lui Picasso, picturi, fragmente de articole din ziare, sculpturi, fotografii din reviste – toate acestea alternează în afara oricărei logici cronologice. Ea nu este atât instructivă cât lirică, este un cânt admirabil în imagini vizuale” [3, p. 8].

Astfel, *Guernica*, afară că este un veritabil film de artă (Grand Prix Pentru cel mai reușit film de artă, la Festivalul Internațional din Punta del Este, Uruguay, 1952), datorită mesajului său pronunțat, se impune la același nivel și ca un film antirăzboinic. Aceste două teme vor domina creația cinematografică a regizorului Alain Resnais.

O a doua temă a altui film despre artă – *Și statuile mor* (1953), semnat de A. Resnais și Chris Marker a declanșat mari probleme. Comitetul african pentru cultură a comandat producerea acestui film despre arta sculpturii negritene. După mai multe călătorii prin Africa, după studierea mai profundă a tradițiilor artei popoarelor africane acești doi cineaști nu s-au lăsat seduși de primitivismul și naivitatea specifice creației africane și foarte ispititoare pentru ecran. Ei au depistat fenomene imprevizibile și pentru comanditarii filmului, și pentru cenzura statelor imperiale. Cu lux de argumente audiovizuale ei au dovedit că în numele unor profituri procesul de colonizare corupe conștiința, manifestă o forță distructivă asupra tradițiilor, asupra lumii spirituale a băștinașilor. Arta adevărată degradează și statuile mor, fiind substituite de diverse surogate și kitsch-uri pentru o lume turistică accidentală.

A. Resnais și Ch. Marker opun rezistență cenzurii, care a interzis filmul pe un timp nedeterminat, fiind învinuiți de antirasism și anticolonialism. Lor li s-au alăturat mulți cineaști și cinefili, care ulterior au fondat cluburi întru susținerea veritabilelor opere de artă, opunându-se pseudo-artei comerciale. Filmului *Și statuile mor* i se decernează premiul Jean Vigo – ceea ce n-a avut nici o influență asupra cenzurii, care tocmai după cinci ani a permis o remontare a unei variante pentru ecran, excluzând aproape o jumătate din originalul filmului și fiind interzis să participe la Festivalul Internațional de la Cannes. După acest film, A. Resnais este nevoit să se dezică de regie și muncește o bucată de timp în calitate de montator, ajutându-și camarazii de idei și colegii mai tineri, perfecționându-și și măiestria montajului.

Aidoma lui Pablo Picasso, tot de un eveniment real – războiul franco-spaniol (1808-1814), s-a inspirat și pictorul Francesco de Goya, creația căruia i-a interesat pe cineaștii francezi – Jean Gremillon

și Pierre Kast. Acești doi cineaști creează filmul *Dezastrele războiului*, dedicat unuia dintre cele mai tragice evenimente din istoria Spaniei, fiind provocat pe timpuri de conașionalii lor, care, în frunte cu Napoleon Bonaparte, au cucerit și subjugat Spania timp de mai mulți ani, urcându-l pe tron pe un frate al lui Napoleon – Joseph Bonaparte. La baza filmului se află celebra serie de gravuri *Dezastrele războiului*, realizată de pictorul spaniol Francesco de Goya, începută în timpul războiului (1810) și finisată peste 10 ani, dar, din diverse motive, publicată postum abia în 1863.

Grație poziției deosebite a artistului Goya care, după ce a slujit regelui Spaniei, a acceptat să fie pictorul principal la curtea regelui uzurpator, a fost părăsit de toți prietenii și admiratorii săi. Continuă boala sa grea, după care rămâne surd și amenințat și de pierderea vederii. După ce a creat cele mai frumoase portrete de ducese, regine și regi, ducând o viață de boemă a pictorului de curte, viața lui Goya se transformă într-un spectacol mut: oamenii dragi, păsările, copacii au muțit pentru totdeauna. Este avertizat dur și de inchiziție pentru faptul că arta lui este orientată spre degenerare și este dominată de un spirit de revoltă împotriva ordinii divine. Moartea copiilor săi (din cei douăzeci rămâne numai unul) și, mai târziu, și a soției sale – Josefe îl deprimă totalmente. Și toate acestea pe lângă situația devastatoare de război, ce domină într-o Spanie trădată și schingiuită, cu scene apocaliptice cu sânge, violență și umilință. La toate acestea Goya era martor. Firește că acești factori au condiționat caracterul, spectrul cromatic și toate modalitățile de expresie a întregului ciclu de gravuri *Dezastrele războiului*.

Cineaștii au reușit ca în tot traiectul filmului să se simtă starea psihică a pictorului, o stare ce prinde calități de dramă percepută în culori tot mai sumbre. Pictorul Goya din marile și pretențioasele sale preferințe cromatice de altădată se oprește cu strictețe la culorile alb și negru. Gros-planurile cu ochii, cu mâinile și cu fețele contuzionate de durere ale suferinzilor – copii, femei, bătrâni – conținute în cadrele evidențiate de către cineaștii J. Gremillon și P. Kast, conferă imaginii dinamică și profunzime, amplifică starea de groază a secvențelor care, prin consecutivitate, asociere cu altele, creează tabloul integru al oribilului dezastru.

În acest mod, cineaștii au subliniat ideea emisă de către André Malraux despre aceea că, dacă „Bosch îi aducea pe oameni în universul său infernal, apoi Goya aducea infernalul în universul uman”, afirmându-se prin opera sa drept „cel mai mare poet al sângelui” [4, p. 54].

Cei doi regizori s-au străduit ca din discursul lor cinematografic spectatorul să-și dea seama de poziția controversată a lui Goya, care nu se manifestă nici împotriva coteropitorilor francezi, nici împotriva tiranilor spanioli, pronunțându-se cu vehemență contra fenomenului belic, contra războiului însuși. Acest mesaj devine universal pentru Goya și persistă în tot filmul. Pe el nu l-a interesat desfășurarea unui război tradițional. De aceea, în film nu vom vedea imagini cu scene de încăierări militare cu cavalerie, cu comandanți, cu tunuri și drapele. Absența spectacolelor militare este semnificativă, fiindcă: ceea ce prezenta Goya „are reversul războiului, și anume, războiul ca abator și morgă, uciderea sălbatică și disperată, schingiuirea, măcelărirea, actele de violență. Era războiul care se transformase într-un fel de fapt cotidian degenerat, un coșmar zilnic, o demență generalizată” [5, p. 136].

Dacă gravurile lui Goya din ciclul *Dezastrul războiului* se apropie mai mult de un poem dramatic în imagini picturale, apoi și filmul cineaștilor francezi atinge nivelul unui veritabil poem cinematografic cu cele mai grave rezonanțe umane.

Astfel, precum în gravurile lui Goya: „*Ordinea canonică se rupe în urma exploziei infinitelor planuri vizuale, din care este compusă scena*” [6, p. 125] tot așa și în film alternanța dintre planuri de durată lungă (cu imaginile suferinzilor) și suita de detalii ori de planuri scurte formează o emoțională explozie audiovizuală și acel „vârtej dinamic în stare pură” [6, p. 125], care îl reprezintă pe Goya, dar și pe autorii filmului.

Printr-un cadraj foarte precis și montaj, conceput într-un mod sacadat, cineaștii au redat desfășurarea sângeroasei acțiuni, făcându-ne martorii a trei momente importante din compoziția lucrării, aranjate conform unei reușite logici dramaturgice: la pământ în băltoaca de sânge se zbat patrioții împușcați; în centru cu ochii acoperiți de groaza acestui spectacol al ororii – alți patrioți, care și pe ei îi așteaptă rândul morții; din cohorta condamnaților, cineaștii, printr-o apropiere lentă, îl evidențiază pe

martirul disperat, cu priviri sălbătice și cu brațele aruncate în lături, amintind de arhetipul universal – imaginea lui Cristos răstignit.

Imaginile sunt completate de sunetele unei rafale de tobe ce revin de la începutul filmului, repețindu-se după o anumită cadență, până la final ca un leitmotiv sonor pe imaginile masacrelor, împușcăturilor, execuțiilor și a cadavrelor. Ideea partiției tobelor are un rol important în dinamica alternanței imaginilor și a dramaturgiei întregului film. În film optica cinematografică și iluminarea au amplificat deformarea paroxistică a fizionomiilor și a corpurilor – trăsătură caracteristică gravurilor *Dezastrele războiului*, orientând-o spre starea psihică a personajelor privite de cinești din interior. Modalitățile de mișcare ale personajelor (împrumutate conform unor mărturii ale lui Goya, de la precursorul său Velasquez), surprinse și fixate astfel de îți creează impresia că ies din ramele tabloului și își continuă mișcarea spre noi, spectatorii, se impune ca una din forțele motrice a seriei de gravuri *Dezastrele războiului*. Așa precum operele lui Goya prin însăși esența lor estetică au păstrat tradițiile vechi, dar, concomitent, fiind orientate spre mari deschideri moderne, tot așa filmul *Dezastrele războiului*, în care regizorii Gremillon și Kast au utilizat limbajul cinematografic tradițional, dar din perspectiva înnoirii sale prin cadrele și travlinguri mai îndrăznețe, printr-o dinamică mai spectaculoasă provocată de efectele de montaj, de cele sonore și de partitura muzicală. Iar lumina dezintegrează formele picturale în particule moleculare, în pori ce respiră, sugerând viață și profunzimi imprevizibile. Toate acestea ne duc la gândul că filmul *Dezastrele războiului*, aidoma operei lui Goya, a fost conceput „mai mult să provoace decât să informeze, să exprime decât să nareze” [6, p. 127].

Cei doi regizori au făcut ca în filmul lor realismul dramatic din gravurile lui Goya să devină mai pronunțat, iar stilul său de un inconfundabil impresionism să domine tot filmul, evidențiindu-se expresia universală a operei marelui artist spaniol.

Astfel, autorii filmelor *Guernica* și *Dezastrele războiului*, prin lucrările plasticienilor Pablo Picasso și Francesco de Goya, au abordat importante probleme sociale și general-umane, pronunțându-se vehement contra dezastrelor antiumane.

Nu știm exact care ar fi fost motivul deciderii cineastului român Ion Bostan să creeze un film pe baza tabloului *Uciderea pruncilor* a pictorului flamand Pieter Bruegel: tragedia motivului biblic tratat cu mare iscusință în tablou? Sau faptul că o copie a acestei lucrări executate perfect de fiul lui Bruegel – Bruegel cel Tânăr, se află la Muzeul de Artă din București? Ori poate alte încercări l-au provocat pe regizorul român, ca după cele două filme dedicate tot artei plastice – *Pictorul Nicolae Grigorescu* și *Theodor Aman* – dar realizate într-un stil academic cu pronunțate valențe monografice, să treacă la o altă modalitate de gândire cinematografică – la cea alegorică, lansându-se cu filmul *Uciderea pruncilor*? Înclinăm să credem că pe cineastul Ion Bostan l-a provocat și arta veritabilă pentru care a avut o deosebită predilecție. Dar să ne amintim și de contextul social-politic în care se aflau țările lagărului socialist, inclusiv România, în anii '50 ai secolului trecut, când a fost creat filmul *Uciderea pruncilor*: defăimarea cultului personalității; impunerea unor condiții drastice de către imperiul sovietic, chiar amenințări dure; invazia imperiului sovietic sub drapelul imperialismului în Ungaria, Polonia (mai târziu, acest fel de a veni în ospeție cu tancurile, devine tradițional).

De aceea, filmul regizorului Ion Bostan ne sugerează aluzii la aceste condiții inspirate din opera picturală a lui Bruegel. Prin interpretarea alegorică sau fantastic-satirică, caracteristică operei lui Bruegel, se întrevede poziția lui protestatară. El îndrăznește să efectueze aluzii directe la tragismul epocii sale, la timpurile Ducelui de Alba, care a inițiat și a dirijat grozavele represalii. Un artist ca Bruegel nu putea rămâne indiferent la gravele crize sociale, morale și politice din vremea sa. În lucrarea *Uciderea pruncilor* el reușește să interpreteze și să adapteze cunoscutul motiv biblic – cu uciderea pruncilor din porunca lui Irod¹ – la condițiile țării sale. Acest fapt îl încercă și cineastul Ion Bostan, însă, din motive binecunoscute, foarte aluziv și foarte atent.

¹ „Iar când Irod a văzut că a fost amăgit de magi, s-a mâniat foarte și, trimițând (oștiri – D.O.) a ucis pe toți pruncii care erau în Betleem și în toate hotarele lui, de doi ani și mai în jos, după timpul pe care îl aflase de la magi” (Noul Testament, Sfânta Evanghelie după Matei, 2:16).

Autorii filmelor de artă cunosc bine condițiile modeste de mijloace și procedee cinematografice, specifice filmului dedicat picturii, ce necesită apelarea la decupaje minuțioase și încadraturii exacte, capabile să păstreze fondul ideatic al operei originale, dar să genereze și noi idei, noi asociații. După mai multe abordări, în ultima variantă de decupaj regizoral, tabloul *Uciderea pruncilor* s-a transformat într-o narațiune cinematografică de nonficțiune cu viziunile și concepțiile reflexive ale cineastului Ion Bostan, supunând ulterior pe ecran materia bruegeliană în cadrele de mare exactitudine. Aici măiestria regizorului și a operatorului se impune prin operația selectării, „a ruperii” sau a desecării fragmentelor de imagini picturale și a detaliilor dintr-un tot întreg și a încadrării acestora, conform legilor dramaturgice, în spațiul aceluia patruleter unde cumulează repercusiunile tuturor operațiilor artistice efectuate de către cinești.

Toate acestea îl determină pe criticul Ion Barna să afirme: „Regizorul Ion Bostan mănuieste cu un deosebit talent mijloacele de exprimare cinematografică și, în special aici, cadrul și montajul. Artă realizatorului constă înainte de toate în felul în care și-a ales încadraturile. În nici un cadru nu există elemente plastice de prisos, inutile. Fiecare cadru exprimă altceva și contemplarea tabloului în întregime, la sfârșit, te uimește tocmai pentru că îți dai seama câtă măiestrie a cerut delimitarea savantă a fiecărei încadraturi, pentru că nici un element plastic din vecinătatea detaliului cuprins să nu apară în cadru. Ion Bostan a izbutit astfel un decupaj identic ca stil, cu decupajul unui film artistic” [7, p. 21].

Prin încadraturi bine gândite, prin travlinguri elaborate cu mare scrupulozitate, regizorul Ion Bostan evidențiază cele două forțe din cadrul tabloului: forța neagră – detașamentul de călăreți înarmați și îmbrăcați în hainele cotropitorilor spanioli dezumanizați ca niște roboți, ca un mecanism macabru capabil de cele mai apocaliptice acțiuni, repezindu-se să ucidă neprihănitele ființe – pruncii. Și altă forță – suferinzii, mamele acestor prunci, care disperate de groază și durere, cad umilite în genunchi, rugându-se întru cruțarea copiilor.

În scopul amplificării acestei stări, Bruegel utilizează potențialul dramaturgic al contrastelor, plăsând în planul din față al bestialului dezastru, declanșat într-o ambianță de iarnă (obsesia lui Bruegel) cu zăpadă albă, imaginea unei gropi negre, ceea ce în accepția mitologică este un loc închis „destinat morții și învierii și se opune luminii, reprezentând întunericul, haosul, intrarea în infern” [8, p. 320]. Grație acestor conotații, motivul gropii este utilizat de Bruegel și în alte lucrări, cum ar fi *Parabola cu orbii*, *Convertirea Sfântului Pavel* ș.a. Spre regret, acest motiv a rămas neexplorat cinematic de către regizorul filmului *Uciderea pruncilor*. În schimb, succesiunea ritmică a figurilor ce domină tabloul *Uciderea pruncilor*, în film devine cu mult mai impresionantă nu numai prin ținuta lor expresivă, dar și prin iluzia mișcării eroilor. Lumina dirijată de operator evidențiază o ritmare a spectrului cromatic, o juxtapunere selectă a culorilor. Corelațiile dintre imaginile picturale deja sonorizate (să ne amintim de partitura interpretată la orgă acompaniind fragmentele bestiale cu uciderea pruncilor) și animate prin mișcările de aparat, travlinguri, prin iluminări și umbre, prin montaj conferă lucrării bruegeliene volum, dinamică, noi accente, noi dimensiuni.

Regia unor „mizanscene picturale” efectuată cu măiestrie de Bruegel face accesibilă și apropierea cineștilor pentru a explora cinematic calitățile expresive ale diferitelor stări ale eroilor din lucrarea respectivă – activitate dificilă, dar importantă pentru a crea structura unui film întreg aproape numai pe astfel de operații, fiindcă așa cum a observat și cineastul Laurențiu Damian „...filmul *Uciderea pruncilor* este edificator pentru structura lui cinematografică în condițiile unei maxime limitări de mijloace – și spun „mijloace”, gândindu-mă la un plein-air sau la un spațiu scenografic, ce permite mișcări de aparat sau, din punct de vedere dramatic, o ieșire din „ramă” [9, p. 85]. De menționat, că efectul ieșirii fondului ideatic și semnificativ din cadrul ramei tabloului, ceea ce înseamnă noi valențe, noi valori, este considerat o mare reușită a autorilor de film de artă dedicat picturii. Și regizorul Ion Bostan reușește prin montaj asociativ, prin alternanțele izbutite a detaliilor cu întregul să redea ori chiar să creeze situații dramatice, noi figuri poetice, facilitând ieșirea asociativă, aluzivă sau sugestivă a acestora din rama tabloului.

Exactitatea compunerii tuturor componentelor filmului și a elementelor lui structurale, vădita sobrietate vizuală îl fac pe regizor să refuze de comentariul literar, lăsând totul pe seama imaginii și a partiturii muzicale și limitându-se doar la câteva inscripții mai mult cu caracter informativ. Una din acestea conține o caracteristică precisă a filmului: obiectivul aparatului de filmat a urmărit gândul și mâna pictorului – idee susținută și de criticul Călin Căliman, care afirmă că în filmul *Uciderea pruncilor* înainte de oricine altcineva vorbește artistul.

Așadar, *Uciderea pruncilor* rămâne a fi primul film de artă din cinematografia română de nonficțiune și tot primul în care avem posibilitatea să sesizăm unele repercusiuni ale impactului a două genuri de artă și a două culturi: cea flamandă și cea românească. Dar suntem și martorii unui fapt, când printr-un film de artă regizorul Ion Bostan reușește abordarea unui motiv biblic, ancorându-i unele semnificații în contextul problemelor contemporaneității.

În pofida denumirii sale, filmul, *Pătrat negru*, nu este dedicat celei mai vestite lucrări omonime a pictorului avangardist Kazimir Malevici. Autorii filmului, regizorul Iosif Pasternak și operatorul Vladimir Golovnea, în baza destinului unor oameni de artă avangardistă și a operelor acestora, ne provoacă să pătrundem și să conștientizăm condițiile timpurilor dure ale regimului totalitar când ”arta neoficială”, arta care nu se încadra în canoanele realismului socialist, deveniseră o expresie a protestului social și cultural, o modalitate de luptă a miștilor luminate pentru ceva nou, pentru a ieși din acea stare depresivă și anemică. Idei conținute în versurile plasticianului-poet Vadim Sidura, scrise în timpurile regimului sovietic, pe care regizorul le utilizează drept moto al filmului (*Până la genunchi în noroi... În această apă puturoasă nu găsești nici cruce, nici pod, nici stea, nici răscruce...*), exprimând o stare lipsită de orice ieșire.

Regizorul Pasternak își elaborează lungmetrajul său în stilistica unei spovedanii în fața camerei de filmat compusă din confesiunile mai multor pictori avangardiști, care au îndurat chinuri, umilințe și maltratări numai pentru faptul că vedeau într-un alt mod esența și destinația artei și nu se supuneau orbește dogmelor ideologice. De aici și ideea de leitmotiv al filmului: imaginea unor oameni cu fețele filmate în neclaritate, astfel fiind șterse, lipsite de personalitate, grăbindu-se în ne-unde, într-un viitor neidentificat ...Starea deosebită a acestui leitmotiv, ce vibrează în tot traiectul filmului, vine de la filmările ralente (accelerarea mișcării) în simbioză cu piesa muzicală *Încătușați în același lanț* interpretată de formația „Nautilus Pompilius”.

Axa narațiunii filmice devine, totuși, destinul și opera lui Malevici, recunoscut de oamenii de cultură și de artă din URSS și de peste hotare.

Din film aflăm că Malevici, fiind autorul decorului spectacolului *Victorie asupra soarelui*, plasează *Pătrat negru* ca un element în arhitectonica scenografiei, devenind un subiect de artă cu statutul său autonom, un moment de cotitură în istoria artei, ca, de altfel, și aspirația lui Malevici de a constitui ”supremația purei sensibilități”, considerându-se astfel fondatorul suprematismului, exprimat prin acțiunea formelor geometrice și a culorii asupra simțurilor. Cu alte cuvinte, creația plasticianului rus a condiționat triumful geometriei în artele plastice. Pe ecran se evidențiază corelația culorilor monocrome de alb și negru din care este compusă toată cromatica tabloului *Pătrat negru*, exprimând, după Malevici, pământul în univers, lumina și întunericul. Din film devine clar că lucrarea mai este și o răzvrătire a plasticianului împotriva academismului și a canoanelor osificate în arta epocii respective. Ideologii sovietici concepeau tabloul *Pătrat negru* drept un spațiu închis, o stare fără de ieșire.

Relațiile între *cultura neoficială* (propagată de K. Malevici și adepții săi) și cea oficială (susținută de ideologia totalitară) au devenit dramatice. Plasticianul Malevici începe a fi persecutat. În 1927 pleacă peste hotare cu expoziții care se bucură de mare succes în Polonia și Germania. La întoarcerea în țară este arestat, învinuindu-l ca spion german (!?) și pus la închisoare. Ieșit la libertate, grav bolnav, continuă să lucreze. Simțind venirea morții, își proiectează sicriul suprem.

Regizorul face ca imaginea tabloului *Pătrat negru* să se repete de mai multe ori, devenind un al doilea leitmotiv al filmului și alternând prin montaj cu diverse cadre din cronica cinematografică a

timpului. Spre exemplu, cu Iosif Stalin, V. Molotov, M. Kalinin, plimbându-se pe lângă Kremlin, cu expoziții de pictură sovietică, cu parade de oameni „fericiți”.

În acest context, regizorul Pasternak introduce meditațiile pictorului B. Iutovski despre aceea că frica devenise o trăsătură esențială a vieții. Oamenii, mai ales acei de artă, trăiau cu frică din copilărie până la bătrânețe. Frica era o stare psihică permanentă.

Cronica cinematografică ni-l prezintă pe N. Hrușciiov, când revoltat, când râzând sarcastic, la o expoziție unde erau și lucrări de artă avangardistă, pe care acesta le va critica dur la o plenară în fața oamenilor de creație – „prieteni” colegilor batjocoriți și amenințați, care majoritatea râd ipocriți, plini de satisfacție. Aici plasticianul Iurii Sabolev își amintește cum pictorii avangardiști erau numiți cu cele mai urâte cuvinte: rahat de câine, pederasta, dușmani ai poporului și că locul lor e în Siberia.

La acea expoziție a participat și cunoscutul avangardist Ernst Neizvestnâi pe care regizorul filmului îl găsește într-o cronică cinematografică (de la acea expoziție) însoțită de vocea crainicului: *Fabrica de monștri a încercat s-o susțină însuși autorul...* Dar amarul paradox: tot acest autor avangardist îl va înveșnici (!) pe cel care i-a batjocorit creația, pe însuși Hrușciiov, înălțându-i uriașul monument la mormântul din cimitirul Novodevici.

În tot traiectul filmului regizorul repetă panorama de lungă durată pe lucrări expresive de artă avangardistă a diferiților pictori, exprimând variate stări umane, dar sunt preponderente stările de frică, umilință, ură.

Prin leitmotivul filmului regizorul face o trecere la reportajul fotografic de la vestita expoziție de artă avangardistă din iarna anului 1974 organizată sub cerul liber la o periferie a Moscovei. Despre acea expoziție își amintesc cu durere pictorii care au participat cu lucrări. Vedem cum un buldozer distruge tablourile scoase forțat din mâinile autorilor. O parte din lucrări erau aruncate în foc, altele, împreună cu gunoi, crengi și frunze, erau aruncate într-un camion. Vizitatorii și pictorii erau doborâți la pământ de jeturile puternice de apă rece din furtunurile mașinilor speciale. Mulți pictori au fost arestați.

”Expoziția cu buldozere” – cu această denumire au intrat în istoria picturii sovietice evenimentele respective, pe care regizorul Pasternak le contrapune cu psalmii cântați la înmormântarea plasticianului Anatolii Zverev, apreciat de Pablo Picasso drept *cel mai bun desenator rus*. Lucrările sale au fost expuse în cele mai importante galerii de pictură din lume, dar în țara sa n-a avut nici o expoziție.

E foarte reușită paralela efectuată de regizor prin montaj, dintre procesul funerar și pictorul prins într-un moment de inspirație, muncind la un tablou. Aici s-au cristalizat imagini filmice care emoționează, generează alte dimensiuni umane, invocă la meditații asupra sensului vieții și a rostului omului de artă într-o societate atât de controversată. Ca ținută artistică și fond ideatic micro-nuvela cu pictorul A. Zverev se evidențiază din celelalte micro-nuvela din care se compune toată narațiunea cinematografică *Pătrat negru*.

Prin imaginile unor lucrări de artă plastică, prin meditațiile unor plasticieni regizorul compune un episod ancorat în problemele artei din Rusia de astăzi, aflând că situația se repetă, că în țară pe nimeni nu-l interesează artă și cultură. În prezent, ca și atunci, cele mai reușite opere de artă plastică se vând peste hotare. Iarăși e vorba de bani și de ideologie, fapt ce naște concurență, invidie, dușmani, ură și răzbunare. Și iarăși frică. Trăim într-un imperiu al fricii. Regizorul introduce panorame pe lucrările plastice ce argumentează aceste idei, amplificate ulterior și prin acordul final al filmului conceput printr-o compoziție sugestivă cu imaginea tabloului *Pătrat negru*, ce se apropie lent, ocupând tot ecranul, însoțit de vocea din off a unui pictor tânăr, care se adresează virtual lui Malevici: „*Tabloul Dumneavoastră, capabil să exprime tragica muțenie, a devenit o modalitate de supraviețuire în noaptea numită de Domniile Voastre Pătrat negru. Acest tablou din nou este expus publicului rus. În el e aceeași noapte și aceeași moarte. Și iarăși întrebau: va veni oare învierea?*” Se repetă leitmotivul cu imagini de oameni zombați, lipsiți de expresie, de priviri, mișcându-se ca niște roboți în nicăieri.

Autorii filmului *Pătrat negru*, bazându-se pe operele de artă ale plasticienilor avangardiști, în frunte cu Cazimir Malevici, reușesc să efectueze multiple și profunde generalizări despre esența corelației artist – putere, despre opoziția ideologiei la apariția noului nu numai în artă și cultură, dar, la modul general, în toate dimensiunile societății, despre zborurile frânte și destinele sfâșiate ale unor întregi generații de oameni de artă și cultură.

Astfel, cineaștii Alain Resnais, Chris Marker, Jean Gremellion, Pierre Kast și Ion Bostan prin filmele lor au amplificat mesajele lucrărilor unor plasticieni ca Pablo Picasso, Francesco de Goya, Pieter Bruegel, conferindu-le prin limbajul cinematografic mai multă amploare, profunzime, substanță emoțională și noi semnificații.

În majoritatea cazurilor prin filmul de artă se evidențiază funcția estetică, studierea și valorificarea operei de artă, psihologia actului de creație ș.a. Dar am încercat să demonstrăm că evoluția acestei categorii de filme a schimbat vectorul funcțional al mai multor opere cinematografice, conferindu-le posibilități reale în abordarea de alte teme și de alte fonduri ideatice importante pentru civilizația contemporană.

Referințe bibliografice

1. MITRY, J. Films sur l'art. In: *Histoire de Cinema, TV*. Paris: J.P. Delarga, 1980.
2. BEHAR, N. *Filmul despre artă, arta despre film*. București: UNATC Press, 2009.
3. SADOUL, G. *Lumea și picătura de rouă. Lettres francaises*. Paris, 1959, nr. 778.
4. MALARAUX, A. *Saturn. Eseuri despre Goya*. Traducere din limba franceză de Dumitru Țepeneag. București: Meridiane, 1970.
5. LUNDKVIST, A. *Fantezie despre Goya*. București: Eminescu, 1982.
6. GIULIANO, S. *Goya*. Traducere din limba italiană Irina Luncan. București: Adevărul Holding, 2009.
7. CĂLIMAN, C. *Ion Bostan*. București: Meridiane, 1997.
8. EVSEEV, I. *Dicționar de simboluri*. București: Vox, 2007.
9. DAMIAN, L. *Filmul documentar*. București: Editura Tehnica, 2003.