

FILMUL DE ARTĂ DIN PERSPECTIVA CONDIȚIILOR ESTETICII

ART FILM FROM THE PERSPECTIVE OF AESTHETIC CONDITIONS

DUMITRU OLĂRESCU,

conferențiar, cercetător, doctor,

Institutul Patrimoniul Cultural al A.Ș.M.

Un film de artă prezintă un proces interactiv de consolidare a diferitor genuri de artă, lucrări existente deja, afirmate sau care prezintă un subiect de reinterpretare pentru cinești în limbaj cinematografic ce scoate în evidență (prin metode de corectare, montare, redactare, sonorizare) conotații neverosimile în lucrările originale, cu noi accente și semnificații. Este o modalitate de a crea o lucrare de artă – un film estetic de artă.

Autorul pune accentul pe impactul estetic al acestui proces. Acest fenomen poate fi ilustrat prin filmele de artă produse de astfel de regizori ca Alain Resnais (Van Gogh, Guirnica), Cornel Mihalache (A Sculptor), Vlad Druc (Obsesie, Aria).

Cuvinte cheie: *proces de sintetizare, film de artă, expresie cinematografică, montaj asociativ, mesajul filmului, hermeneutica filmului.*

An art film deals with an interactive process of consolidation of different art genres, already completed or subject to interpretation by filmmakers in their cinematographic language, which emphasize (by means of revising, cropping, editing, voicing) inconceivable connotations in original works, new accents and meanings. This is the way a new work of art is being created – an autonomous aesthetic art film. The author focuses on the aesthetic consequences of this process. It can be illustrated by art films of such directors as Alain Resnais (Van Gogh, Guernica), Cornel Mihalache (A Sculptor) Vlad Druc (Obsesie, Aria).

Keywords: *synthetizing process, art film, cinematographic expression, associative editing, film message, the hermeneutics of a film.*

Arta și cultura, având mereu în centrul atenției misterul și psihologia actului de creație, în paralel cu ființa umană – creatorul și consumatorul acestora, au fost mereu în atenția cineaștilor, impunându-se ca subiecte complexe pentru diverse investigații cinematografice și ocupând un loc aparte în evoluția artei cinematografice de ficțiune și nonficțiune. De aceea, evoluția cinematografului de nonficțiune, care este cel mai exact seismograf al mutațiilor din epicentrul realității, este de neimaginat în afara filmelor despre artă și cultură, despre tainele actului artistic.

Filmografia studioului *Moldova-film* numără peste două sute de filme cu tematica respectivă, inclusiv filme care “slujesc” arta (filme-concerte, filme-spectacole, filme- expoziții), filme-portrete și filme-eseuri. Această cifră include și un număr, deși foarte modest, de veritabile *filme de artă*.

Pentru unii regizori *filmul de artă* a fost un refugiu de la tematica dogmatică impusă de fostul regim totalitar. În acea perioadă s-a creat, totuși, o serie de filme care au rezistat intemperiei timpului, prezentând și astăzi un interes artistic și cognitiv. Spre exemplu, filmele regizorilor Vlad Ioviță – *De sărbători, Dansuri de toamnă*; Emil Loteanu – *Măria sa Hora, Frescă pe alb*, trilogia *Svetlana Toma, Grigore Grigoriu, Eugen Doga, Ecoul văii fierbinți*; Anatol Codru – *Alexandru Plămădeală, Neam pe pietrari*; Iacob Burghiu – *Vlad Ioviță, Balada lemnului*; Vlad Druc – *Goblen, Firul viu, Și obosite mâinile tale*, Mircea Chistruga - *Confesiune, Mihail Grecu. Dincolo de culoare* și a.

Capacitatea filmului de nonficțiune permite reproducerea fidelă a artei interpretative a actorului, mișcarea grațioasă a balerinei, virtuozitatea muzicianului, frumusețea, coloristica lucrărilor de artă plastică. Spectatorul poate să-și dea seama doar parțial de valoarea lucrărilor prezentate pe ecran, toate acestea fiind departe de *filmul de artă*.

Analizând filmul documentar de artă, putem constata că în această categorie de filme se declanșează un proces interactiv de *sintetizare* a mai multor genuri de artă. Aici operele de artă deja finisate (arte plastice, goblenuri, coregrafie, arta interpretativă, arta populară și a.) nu sunt transferate automat pe peliculă de cinema sau pe suport video, ci sunt supuse viziunii, interpretării cineaștilor, evidențiind unele sensuri nebănuite în opera originală, accente și semnificații noi. În aceste filme, operele de artă, fiind redimensionate (prin montaj, mișcări de aparat, cadraj și alte operații), sonorizate (prin accent sau efect sonor, partitură muzicală, comentariu literar și a.) și, în general, recompuse sau recreate pe bază de noi principii, ritmuri, criterii estetice, într-un alt *limbaj* – cel *cinematografic* – obțin noi dimensiuni, noi valențe artistice. Astfel se creează o nouă operă – *filmul de artă* – cu statut artistic și estetic de existență autonomă. Autorii acestor filme sunt conștienți de faptul că acest gen atinge nivelul artei veritabile atunci, când sinteza valorilor diverselor genuri de artă generează un produs subiectiv cu pronunțate valențe reflexive ale viziunii cinematografice, depășind astfel sincretismul inițial printr-o nouă interpretare.

De abea în 1993, când cenzura ideologică a cedat puțin din pozițiile sale, regizorul Vlad Druc se lansează cu *filmul de artă* – în sensul noțional al cuvântului – *Obsesia*, 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, creând unele asociații cu lumea de pe pânzele lui Bosch sau Chagall. Iar în unele pânze se află în epicentrul realității, manifestându-se ca un martor fidel al cotidianului și lucrările poartă caracterul unui vădit naturalism – interpretat, totuși.

Prin procedee și mijloace audiovizuale specifice filmului de nonficțiune cineastul Vlad Druc reușește să transforme universurile propuse de plastician în niște stări grave. Realitatea de pe pânze recreată în parametri audiovizuali obține volum, ritm, sonoritate, devine mai impresionantă. Se evidențiază și un factor, deloc neglijabil, cum ar fi, sporirea gradului de comprehensiune a lucrărilor implicate în acest proces de *sintetizare* a mai multor genuri de artă.

Frecvența unor elemente erotice redată într-un mod naturalist în mai multe lucrări ale plasticianului, cât și repetarea imaginilor de nuduri urâte (selectate special), filmate și montate de către regizor în ambianțe respective, pot fi abordate de pe pozițiile principiilor esteticii urâtului, ce permite elucidarea viziunii artistice asupra varietății infinite a lumii, asupra efortului de surprindere a acestor doi artiști a aspectelor originale, specifice vieții umane, dar mereu ascunse sau trecute în sfere mai voalate.

Dar, există, totuși, și o estetică a urâtului – ar dori să ne spună și plasticianul, și cineastul. O estetică, despre care în perioada realismului socialist, când totul era frumos și perfect, nici nu se putea vorbi. Dar, după cum afirma esteticianul german Karl Rozenkranz, "...formarea unor ipostaze ale urâtului în și prin artă este nu numai posibilă, dar și necesară, această necesitate decurgând din universalitatea conținutului artei, ce reflectă imaginea de ansamblu a fenomenului lumii"[1, p.361].

Astfel, *Obsesia* rămâne a fi primul film cu adevărat de artă în filmografia autohtonă, în care se încearcă diverse și profunde investigații cinematografice ale universului creației unui artist plastic.

Cu totul de altă natură este materialul primar ce constituie baza lungmetrajului *Aria*, dedicat celebrei interprete Maria Cebotari, care, născută în Basarabia la începutul secolului trecut, în scurt timp se afirmă în Germania, devenind Primadona Operei din Drezden, Berlin și Viena (1931-1949). Aplaudată în zeci de spectacole pe cele mai mari scene ale lumii, protagonistă într-o serie notorie de filme muzicale ale timpului, Maria Cebotari rămâne a fi una dintre cele mai remarcabile personalități ale artei interpretative europene.

Materialul iconografic, cronică cinematografică a timpului, fotografiile din viața scenică și, desigur, secvențele din cele opt filme muzicale, în care Maria Cebotari s-a produs în roluri titulare (*Cântec de leagăn*, *Visul Doamnei Butterfly*, *Giuseppe Verdi*, *Iubește-mă*, *Alfredo* ale regizorului italian Carmini Gallone; *Maria Malibran* al regizorului Guido Brignone și a.) au constituit materialele primare pentru filmul *Aria* al regizorului Vlad Druc.

Interferențele, intersecțiile și ciocnirile dintre destinul dramatic al artistei și lumea dramelor interpretate de ea au fost structurate după principiile unei piese muzicale și anume a ariei: cu un preludiu, trei acte și un acord final. Se evidențiază actul *Vocea în flăcări*, unde, peste Berlinul ruinat, se revarsă vocea nostalgică, plină de durere a Mariei. Acel Berlin, care nu demult a aplaudat-o furtunos, acum e distrus până la temelii. Din film aflăm că traiectoria ei artistică s-a întâmpnat să se împletească cu cea mai dramatică rătăcire a țării care a adăpostit-o. Vocea ei de înger se zbătea deasupra unei Europe în derivă, inundată de ură, sânge și lacrimi. Se părea că arta nu mai are nici o putere asupra degradării umane. Dar Maria Cebotari a cântat. Atunci, când semnul distrugerii plana asupra existenței umane, ea și-a dedicat viața creației – datoria unui artist în pofida oricăror timpuri...

Secvențele îngrozitoare de cronică cinematografică montate într-un ritm allegro, vocea fermecătoare a Mariei și comentariul literar inspirat copleșesc spectatorul.

Epizodul cel mai tulburător al filmului este actul *Adio Butterfly*, unde se dezlănțuie sfârșitul tragic, la numai treizeci și nouă de ani, al Mariei Cebotari. A acelei ființe firave care, înstrăinată de ai săi, a știut să rămână demnă într-o epocă de dureroase privațiuni și prăbușiri... E foarte zguduitoare în acest context și *Testamentul Mariei Cebotari*, care se pronunță pe imaginea - foarte reușit surprinsă și cromatic, și grafic - a unor nori fioroși și grei de toamnă târzie. Printre ultimele dorințe ale Mariei lăsate testamental emoționează actualitatea uneia din ele caracteristică destinului multor mari artiști: "Cu părere de rău, mai am de plătit administrației Teatrului o datorie de circa șapte mii de șilingi..."

Montajul, accentele muzicale, leitmotivul filmului - calea ferată - ce leagă organic toate actele structurate foarte reușit au generat condițiile unui înalt nivel artistic al filmului *Aria*.

Imaginile tuturor artelor figurative dispun de mari forțe semnificative, de energii spirituale ascunse, care pot fi puse în valoare prin limbajul audiovizual al filmului. Procesul de sinteză se extinde, integrând construcția, structurile și tempo-ritmul materiei prime. Operele de alte genuri de artă - deja finisate - trec prin alt limbaj către forma finală - filmul, care, alimentându-se astfel din artele tradiționale, devine o artă a dinamicii elementelor constructive. Pictura, teatrul, coregrafia, arta interpretativă supuse diverselor procedee și modalități de *expresie cinematografică*, cum ar fi viteza ralenti, unghiulația, mișcarea inversă a imaginii, anșeneul, travlingul, supraimpresiunea, diversele mișcări de aparat se structurează într-o compoziție dinamică. Prin montaj, efecte sonore și comentariu literar operele originale "topite" în structurile filmice sunt interpelate, recreate, obținând noi dimensiuni, noi valori.

O altă viață capătă pe ecran opera emblematică a sculpturii moderne *Poarta sărutului* de la Târgu

Jiu. Concepută de marele artist Constantin Brâncuși într-o compoziție statică, într-o plastică deosebită, gândită pentru dănuirea ei și a noastră prin timpuri, în filmul, *Sculptorul* al regizorului Cornel Mihalache, aceeași operă obține o nouă dinamică a formelor: o vedem proiectată pe cer ca pe o Poartă a Universului. Iar imaginea cu mișcarea lentă a camerei pe verticala *Coloanei infinitului* însoțită de divina “muzică a sferelor” trece prin sufletul nostru până la ciocnirea cu infinitul sau cosmosul, creând o stare de taină și sublim...

Cu totul altfel – mai statice, mai monumentale ca în natură – par a fi aceleași lucrări ale artistului în filmul *Brâncuși la Târgu Jiu* al regizorului Erich Nussbaum – un film mai vechi la care a colaborat și scriitorul Tudor Arghezi.

Și într-un caz, și în altul este vorba de măiestria interpretării, de nivelul de percepere de către cineast a esenței fondului ideatic și a elementelor formale ale operelor artistice originale. Există, totuși, și limitele acestor interpretări, căci o dramatizare artificială, o disecare nemotivată a părții de la întreg, un comentariu departe de subiect pot denatura esența originalului, substituind-o cu ceva străin operei originale ce stă la baza filmului.

Să ne amintim de un exemplu antologic din filmografia europeană a filmului documentar de artă. E vorba de filmul *Guernica* al remarcabilului regizor francez Alain Resnais, creat pe baza unei compoziții originale a lui Pablo Picasso – fresca *Guernica* – o sinteză supremă a artei sale, un patetic protest contra violenței.

În film regizorul utilizează un *montaj asociativ* nervos, transformarea bruscă, accentuarea impredictibilă a liniilor și detaliilor de profunzime, atât din planul întâi, cât și din planul doi, vocea ferventă a vestitei tragediene Maria Casares, care recită versurile pline de indignare și durere ale lui Paul Eluard, jocul de lumini și umbre peste taurii înnebuniți de furie, peste imaginea deformată a calului în agonie, peste floarea ce se risipește (filmări ralenti) pe fundalul zgomotului apocaliptic produs de avioanele cu reacție și de bombardierele căzânde. Toate acestea conferă imaginii dimensiuni inimaginabile, vin să interpreteze, recompunând o nouă viziune - a cineastului Alain Resnais – asupra coșmarului bestial din cea mai tragică noapte a orașelului spaniol Guernica. Regizorul interpretează în felul său și *mesajul filmului*, concretizându-l și orientându-l împotriva spiritului agresiv, distrugător al fascismului. Aici se realizează ideea reputatului filmolog Andre Bazin despre aceea că în *filmul de artă*, „denaturând opera, spărgând cadrul ei, atacând însăși esența ei, filmul o constrânge să dezvăluie anumite virtualități secrete pe care le conține”[2, p.131].

În filmul *Guernica*, spre exemplu, nu numai că întâlnim viziuni a mai multor monștri sacri (Picasso, Resnais, Eluard, Casares), aici s-au ciocnit și diverse moșteniri spirituale, straturi de cultură, mitologie (semnificațiile Taurului, Calului, Păsării, Floarei), care provoacă scurt circuit la atingere cu absurditatea realității sângeroase a războiului. În acest context ne dăm seama că omul este o bestie, e lumină, e nimic...

Complexitatea acestui gen de film, cum este documentarul de artă, prin tendința sa de a demonstra lumii ceva mai semnificativ, mai important, mai profund decât operele originale necesită și noi metodologii de valorificare. *Filmul de artă*, credem, poate fi o prerogativă a *hermeneuticii*.

Într-o serie de filme pot fi aplicate principiile de investigare hermeneutică asupra unui aspect mai pronunțat în opera cinematografică: *hermeneutica sistemelor simbolice și metaforice*, prin care afară de geneza semnificațiilor directe, indirecte și ascunse s-ar putea efectua și o tipologie a acestor imagini artistice frecvente în filmele autohtone de artă (*De sărbători*, *Alexandru Plămădeală*, *Neam de pietrari* și a.); *hermeneutica tăcerii* va explora semnificațiile “metaspațiului” filmic, când imaginea propriu-zisă rămâne la nivelul inexpresibilului, semnificații adesea mai profunde decât cele exprimate obișnuit, există „un limbaj” al tăcerii (*Fântâna*, *Goblen*, *Aria*, *Aici departe*); *hermeneutica structurii* (ca și hermeneutica formei) exprimă anumite sensuri, implicând astfel o valoare pronunțată de comunicare (*Aria*, *Mihai Greco*. *Dincolo de culoare*); *hermeneutica subiectului* va explora originea, sensurile și valoarea subiectului care în unele filme, dincolo de importanța dramaturgică, poartă și o serie de semnificații

(*Frontiere, Vremuri de a trăi, Aria, Tata, Binecuvântare, Aici departe*).

Noile tehnici și tehnologii ale epocii imaginii, în care suntem și noi implicați, creează condiții benefice pentru evoluția artei cinematografice de nonficțiune, pentru cele mai diverse investigații ale actului artistic, ale tuturor genurilor de artă, pentru noi viziuni și interpretări ale acestora prin intermediul filmului documentar de artă, prin procedeele și modalitățile sale audiovizuale, presupunând o estetică aparte a filmului de artă, noi principii și metodologii de valorificare.

Referințe bibliografice

1. ROZENKRANZ, K. *O estetică a urâtului*. București: Meridiane, 1984.
2. BAZIN, A. *Ce este cinematograful?* București: Meridiane, 1968.