

PROBLEMELE SINCRONIZĂRII REALITĂȚII CU EXPRESIA EI ARTISTICĂ PE ECRAN

PROBLEMS OF SYNCHRONIZING REALITY WITH ITS ARTISTIC EXPRESSION ON THE SCREEN

ION USATĂI¹,

lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 791.229(478)04.061

În sec. XVIII a apărut termenul de Potemkiniadă (de origine rusă – *потёмкинские деревни*), prin care se face referire la o metodă de falsificare a realității prin înfrumusețare, care provine de la numele lui Grigori Potemkin, general-feldmareșal rus, demnitar al statului și favorit al țarinei Ecaterina a II-a a Rusiei. În istoria cinematografului basarabene întâlnim frecvent asemenea „fenomen” ca, de exemplu, în perioada socialistă, când toate filmele turnate la „Moldova-Film” trebuiau să corespundă unei singure ideologii: se făcea așa-zisa „lakirovkă” – realitatea propriu-zisă era ascunsă sau modificată pe ecran. Tot ce se arăta și se dădea drept a fi real în filmele din această perioadă erau imagini împodobite cu oameni frumoși și harnici, sate curate, câmpuri bogate cu mulți muncitori etc. În filmul „Între Minciună și Adevăr” (filmul de master al studentului Ion Usatâi) se vorbește detaliat despre această perioadă.

Cuvinte-cheie: film istorico-biografic, limbaj poetic, limbaj cinematografic, docuficțiune, pluriperspectivism, „Moldova-Film”, estetica imaginii cinematografice

The term Potemkiniadada (from Russian – *потёмкинские деревни*), appeared in the 18th century, it refers to a method of falsifying reality through beautifying, which comes from the name of Grigori Potemkin, Russian General, state dignitary and favorite of Catherine II of Russia. In the history of Bessarabian cinema we frequently encounter such a „phenomenon”, as in the socialist period, when all the films made at the „Moldova Film” had to correspond to a single ideology: the so-called „lakirovka” - the actual reality was hidden or modified on the screen. All that was shown and found to be real in the films of this period were images adorned with beautiful and hardworking people, clean villages, rich fields with many workers etc. In the film „Between Lying and Truth” (master’s film of the student Ion Usatâi) we talk in detail about this period.

Keywords: historical-biographical film, poetic language, cinematic language, docufiction, pluriperspectivism, Moldova Film, aesthetics of the cinematographic image

1 Email: ionusatyi@gmail.com

Introducere

Încă din timpurile sec. XVIII a apărut termenul de Potemkiniadă (termen de origine rusă – потёмкинские деревни), prin care se face referire la o metodă de falsificare a realității prin înfrumusețare. „Această expresie provine de la numele lui Grigori Potemkin, general-feldmareșal rus, demnitar al statului și favorit al țarinei Ecaterina a II-a a Rusiei. Apariția termenului a avut loc datorită unei întâmplări marcante de la sfârșitul sec. XVIII, atunci când, cu ocazia unei vizite în Rusia a împăratului Iosef al II-lea și a regelui Poloniei, prințul Potemkin a dorit să creeze o imagine excepțională investițiilor din teritoriile abia cucerite de la Ucraina și a ordonat să fie construite decoruri de teatru enorme, care reprezentau case, sate și orașe înfloritoare. Oaspeții, după călătoria prin acele teritorii împreună cu țarina, s-au lăsat înșelați, iar Potemkin, prin acest gest, și-a consolidat poziția în fața țarinei. În realitate, „satele lui Potemkin” nu au existat niciodată sau, mai bine zis, era vorba de sate adevărate, care fuseseră zugrăvite și „mascate” proaspăt pentru acea ocazie” [1, p. 1].

Acesta este un exemplu mai exagerat, însă tendința de a înfrumuseța realitatea a existat mereu și e foarte des întâlnită în artă, în special, fiind caracteristică filmului, deoarece filmul este un instrument puternic care poate fi folosit pentru manipularea maselor. În istoria cinematografului basarabene întâlnim frecvent asemenea „fenomen” ca, de exemplu, în perioada socialistă, când toate filmele turnate la „Moldova-Film” trebuiau să corespundă unei singure ideologii: se făcea așa-zisa „lakirovkă” – realitatea propriu-zisă era ascunsă sau modificată pe ecran. Tot ce se arăta și se dădea drept a fi real în filmele din această perioadă erau imagini împodobite cu oameni frumoși și harnici, sate curate, câmpuri bogate cu mulți muncitori etc.

Între Minciună și Adevăr

În filmul *Între Minciună și Adevăr* (filmul de master al studentului Ion Usatâi – autor al acestui articol) se vorbește despre această perioadă foarte detaliat. Acest film este mai mult un eseu cinematografic. Fiind student la masterat, mi-am propus să fac un film-analiză documentar a câtorva filme japoneze și basarabene turnate aproximativ în aceeași perioadă, făcând o comparație între ele. În acest film avem două culturi diferite: pe de o parte, Japonia anilor '60-'70 cu tradițiile și mentalitatea ei, iar pe de altă parte, Moldova anilor '60-'70, văzută prin prisma filmului documentar. Am ales câteva filme japoneze (*Ni tsutsumarete* につつまれて, *Katatumori* かたつもり de Naomi Kawase, *Sayōnara CP* さようならCP, *Extreme Private Eros: Love Song* de Kazuo Hara) și câteva din Republica Moldova (*De-ale toamnei* de Gheorghe Vodă, *Fântâna* de Vlad Ioviță, *Cronica „Moldova-Film”* și altele). La valorificarea acestor două mari culturi își aduc aportul doi tineri: unul de origine moldovean (Ion Usatâi, autorul filmului *Între Minciună și Adevăr*) și altul de origine japoneză (Yasuko Okano, unul din operatorii filmului). Yasuko Okano este nu numai o împătimită pentru arta filmului documentar, dar și o bună prietenă a lui Ion Usatâi.

Analizând filmele, am observat anumite lucruri: felul cum sunt filmate filmele japoneze diferă mult de modul în care se filmau filmele documentare basarabene. Filmele japoneze erau realizate mai libertin (camera liberă, filmat din mână, nerespectarea anumitor reguli), pe când cele basarabene respectau cu strictețe regulile de filmare. La nivel de conținut, de asemenea, diferă foarte mult. Dacă în cele japoneze putem vedea oameni cu handicap pe stradă, nuditate, scene șocante de naștere filmate fără restricții etc., în cele basarabene sunt arătați doar oameni sănătoși, câmpuri bogate, istorii frumoase. Eu, care căutam vreo asemănare a filmelor ce aparțin acestor două culturi, mi-am dat seama că nu au nici una. În acel moment mi-am pus întrebarea: „Cum, totuși ar trebui să arate un film documentar?”. Regizorii Vlad Druck, Pavel Balan, Valeriu Jereghi, Nicolae Ghibu povestesc despre acea perioadă și toate problemele sistemului care existau, cât de greu le era regizorilor să se afirme sau să combată acest sistem și cum a apărut filmul poetic moldovenesc.

Filmul moldovenesc – ideologia socialistă

Pornind chiar de la titlurile filmelor din acea perioadă – „Наш коллективный договор”, „Дни Молдавии на ВДНХ СССР”, „Добро пожаловать, огонь олимпиады”, „Фестивальные встречи”,

„Дни поэзии и братство”, „Закон нашей жизни” – toate sugerează din start o lume perfectă, fericită, curată, puternică etc. Când i-am întrebat „de ce?”, Pavel Balan a explicat că în acea perioadă toată arta era făcută la comandă și se făcea așa-numita „lakirovkă”, pentru ca totul să strălucească, să arate bine și nicidecum nu se filma omul cu sufletul adevărat. Pentru expunerea adevărului, pe atunci erai pedepsit. Acea perioadă era una drastică pentru cinematografia națională. „În urma deciziei biroului Comitetului Central s-au realizat mai multe măsuri organizatorice serioase, s-a efectuat o reorganizare radicală a cinematografilei naționale, s-a activat vigilența cenzurii de tot felul. Aceasta era egală cu „condamnarea la moarte” a celei mai tinere arte – cinematografia. Decizia biroului Comitetului Central „a corectat” planurile de creație ale studioului întru făurirea unei noi cinematografii. Anumite filme erau absolut interzise, ca: *Gustul pâinii; A iubi; Ultima lună de toamnă; Se caută un paznic; Fântâna; Piatră, piatră; Malanca; Bachus; Alexandru Plămădeală* etc.” [2, p. 345]. În acest sistem puteau rezista, în primul rând, regizorii adepți ai acestei ideologii. Nicolae Ghibu ne povestește că erau foarte mulți pe atunci care se apucau să filmeze filme care să corespundă ideologiei, iar acum nu vor să recunoască sau scot din filmografia lor anumite filme. „În 1970, Valeriu Gajiu se lansează cu o „superproducție” istorică – *Explozie cu efect întârziat*, un film care îți face impresia că Chișinăul a fost leagănul revoluției ruse, și nu Petrogradul. În 1971 se lansează *Ofițerul în rezervă*, unde debutează ca dramaturg Nicolae Ghibu și Zinaida Circova. Regia o semnează Iuri Borețchi” [2, p. 345]. Acestea au fost urmate de multe alte filme, atât de ficțiune cât și nonficțiune. Un proces de ideologizare totală și cel mai tragic era că nu aveai de ales. Valeriu Jereghi explică acest fapt în felul următor. În acele timpuri nicidecum nu puteai să deții un laborator de film propriu pentru dezvoltarea peliculei. Să deții, de exemplu, 1000 metri de peliculă pentru filmarea propriului tău film nu era posibil nicidecum. Ca urmare, în momentul în care te apucau să faci un film cu camera statului, pelicula statului, laboratorul statului, scenariul care a trecut redacția, nu aveai cum să filmezi ceva împotriva sistemului sau măcar să arăți realitatea așa cum este ea. Lucrurile „urâte” nu erau obiect de artă. Obiect de artă atunci era doar ceea ce trecea controlul Comitetului Central. Iar tu, ca regizor, fii bun și respectă condițiile.

Ce este URÂT și ce este FRUMOS cu adevărat în artă? Definiția URÂTULUI: „Este URÂT în artă tot ceea ce este fals, ceea ce este artificial, ceea ce caută să fie drăguț sau frumos în loc să fie expresiv, ceea ce surâde fără motiv, tot ceea ce minte”. Conform acestei definiții, toate filmele menționate mai sus sau făcute în acea perioadă la „Moldova-Film” sunt o minciună. Când i-am cerut opinia lui Vlad Druck, el a confirmat acest lucru, adăugând că pentru el aceste filme sunt sterile. „Concomitent cu ideologizarea exagerată a filmului, unii regizori au început să părăsească acest domeniu (Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Serafim Saka, ș.a.). Cei mai mulți respectau regimul (Ivan Tihonov, Teodor Bocănescu, Alexandr Litvin, Mihail Izrailev, Nicolae Ghibu, Constantin Osoianu, Gheorghe Prodan ș.a.). Alții, în schimb, s-au refugiat în alte teme (Anatol Codru, Vlad Druck, Mircea Chistruga)” [2, p. 358]. De exemplu, Anatol Codru, după ce unele din primele sale filme au fost supuse criticii ideologice, încearcă să-și orienteze investigațiile cinematografice spre omul simplu. Realizează așa filme ca: *Toată viața mea* (despre șoferița Vera Sahani), *Visul vieții mele* (dedicat medicului-șef Timofei Moșneaga) ș.a. Tot în această perioadă, o relativă specializare se observă și la regizorul Vlad Druck, care își găsește refugiul în filmul de artă și cultură, propagând anumite personalități, aspecte din domeniile respective: *Ploi de dor, Maria Codreanu, Vremuri de-a trăi, Tata* ș.a. Toate aceste filme au fost numite de străini *cinematografie poetică*. Prin cinematografia poetică regizorii basarabeni au găsit o modalitate de a ocoli Comitetul Central. Astfel, ei filmau filme, subiectele cărora nu deranjau puterea și corespundeau cenzurii, dar totodată, datorită poeziei, abordau unele teme filozofice care atingeau sufletul uman. Din păcate, acest sistem ideologic a durat prea mult. Toți acești regizori care au rezistat sistemului și-au ucis în ei libertatea creativă și nebunia imaginației, afirmă Vlad Druck. Chiar dacă în prezent nu mai există nici o cenzură, ei și-au implantat în ei o autocenzură, de care nu vor scăpa niciodată.

„Din 1952 până în 1982, în decursul a treizeci de ani de existență, la studioul „Moldova-Film” au fost turnate: 800 de filme documentare, 120 filme artistice, 750 de jurnale cinematografice „*Moldova Sovietică*”, 40 de ediții ale jurnalului satiric „*Usturici*” și 40 de filme de animație” [3, p. 1].

Problemele sincronizării realității cu reprezentarea ei artistică pe ecran în afara unei ideologii

Pornesc de la poziția că un film documentar trebuie să fie un act de comunicare între cineast și public. „Un documentar se poate încadra și în alte categorii – operă de artă, raport de investigație, memoriu personal, dar ar trebui mai întâi judecat la cât de eficient își îndeplinește sarcina de a comunica cu publicul. Dacă un documentar nu reușește să comunice o anumită informație, atunci nu își face bine treaba. Și, nu în ultimul rând, un documentar trebuie să spună adevărul [4, p. 3]. Atunci când privim un film documentar, noi înțelegem din start că autorul încearcă să ne comunice un adevăr. Cât de mult reușește să se apropie autorul de realitate, folosind filmul ca instrument de comunicare? Tind să afirm că niciodată nu reușește să o facă la maxim. Acest lucru este imposibil. Problema unui sistem cu o ideologie anume este unul dintre cele mai mari obstacole pe care le poate întâlni un artist în calea sa pentru a îndeplini această sarcină. Dar chiar și în afara sistemului acest lucru este imposibil, în primul rând, din cauza că fiecare cadru care ajunge în film este ales de regizor. Durata, consecutivitatea cadrelor, cadrarea, conținutul etc. sunt selectate din perspectiva regizorului, astfel, deja nu mai reprezintă realitatea propriu-zisă, ci este punctul său de vedere, subiectiv, de fapt. Aceasta ne demonstrează că sincronizarea realității cu expresia ei artistică pe ecran este imposibilă.

Concluzii

Noi, artiștii, ne putem apropia de realitate, putem tinde să prezentăm realitatea așa cum este, dar niciodată nu putem să atingem acest scop în totalitate. Drept exemplu de comunicare cu publicul sau prezentare a unei realități cât mai obiective pe ecran aduc filmele japoneze pe care le-am menționat mai sus. Kazuo Hara în filmul *Sayōnara CP* filmează două scene de naștere. În una din ele o femeie naște singură, acasă, fără ajutorul nimănui, iar în a doua scenă o altă femeie naște un copil care nu respiră, după câteva minute de masaj, apa iese din plămâni copilului și el începe să țipe. Acele minute pe ecran te țin cu respirația la gură. Nu te gândești la nimic altceva decât la ceea ce se întâmplă pe ecran. Și chiar dacă imaginea în acele scene este neclară, supraexpusă, arsă, filmată cu mișcări bruște și murdare, nu te gândești nici o clipă la parametrii tehnici. În acel moment noi toți acceptăm drept adevăr ceea ce se întâmplă pe ecran. La fel și Naomi Kawase în filmul *Ni tsutsumarete* につつまれて, scena unde Naomi vorbește la telefon cu tatăl ei biologic, care a abandonat-o când era mică, și îi zice: „Tată, vreau să te văd...”, iar el îi răspunde: „Știi, tată nu e cuvântul potrivit”, te trec fiori de la vocea care-i tremură la telefon și din nou, sunt sigur, că toți acceptăm cele văzute pe ecran ca un adevăr unic. Aceste două filme japoneze sunt exemple unde autorii reușesc mult să se apropie de adevărul obiectiv. Reușesc, datorită faptului că unele scene se întâmplă aici și acum, fără intervenția regizorului. Sunt arătate cu un montaj minim sau chiar lipsă. Sunt filmate neținând cont de imagine, compoziție etc. Dar, oricum, vrem sau nu vrem, filmul este o minciună și trebuie să acceptăm asta – o minciună care ne ajută să percepem realitatea. Dar să redai drept a fi real ceva ce nu există este o faptă murdară și incorectă – artistul poate să modifice realitatea cu un scop artistic, însă nu are dreptul moral să mintă. Afirm cu rigurozitate că nu există o realitate acceptată de toți care poate fi percepută drept o realitate strictă. Pentru că, de fapt, realitatea nu există, ci există doar punctul de vedere pur subiectiv al fiecăruia dintre noi, deseori, comparativ sau modul individual de percepere a realității prin prisma trăirilor proprii. Indiferent de faptul cât de mult nu am încerca noi să ne apropiem de realitate sau să o redăm, pe ecran este imposibil de transpus realitatea cu exactitate.

Referințe bibliografice

1. Potemkiniadă. In: *Wikipedia* [online]. [accesat 20 sept. 2019]. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Potemkiniadă>
2. PLĂMĂDEALĂ, A.-M., OLĂRESCU, D., TIPĂ, V. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. București: Grafema Libris, 2014.
3. Moldova-Film. In: *Wikipedia* [online]. [accesat 20 sept. 2019]. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Moldova-Film>
4. HAMPE, B. *Making documentary films*. Canada: H.B. Fenn and Company Ltd., 2007.