

FILMUL DE ARTĂ: REPERE CONCEPTUALE

Dr. **Dumitru OLĂRESCU**
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

ART FILM: CONCEPTUAL REFERENCE POINTS

Summary: The intertextuality concept suppose the presence of an interplay, of an interrelation, with the literary text. This process also refers to art works space where there are different spiritual stratum that interfere, assimilate, crosses leading to new ideas and semnifications. All this process are created according to the principles of film eding, especially kinds of montage which are often used in art movies created on base of several texts and images. The author sudy is based on aestheticians' theories Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Roland Barth, filmmakers and film theorists Serghei Eisenstein, Lev Kulešov, Dziga Vertov.

Keywords: intertextuality, art film, parallel montage, expressive montage, methaphorical montage, filmic components, cinematographic language, assembly's mechanisme

Rezumat: Pe baza unor filme de artă din filmografia autohtonă și cea europeană autorul evidențiază principalele surse și condiții de creare a acestei categorii de filme: natura sintetică a artei cinematografice, ce poartă în memoria sa codul genetic al artelor care au generat-o, rolul valențelor artistico-estetice ale operelor pe baza cărora s-a creat filmul, importanța scenarizării și dramatizării „materiei prime” (operele de artă) în contextul narațiunii filmice ș.a. Autorul demonstrează că imaginile artistice ale artelor figurative dispun de mari forțe semnificative, de energii spirituale ascunse și care pot fi puse în valoare prin limbajul audiovizual al filmului.

De asemenea, sunt cercetate unele repere conceptuale importante ce țin de estetica filmului documentar de artă, cum ar fi asimilarea artelor de către limbajul cinematografic, procesul de interpretare (și limitele ei) a operelor de artă în spațiul filmic, evidențierea modului reflexiv de abordare, polifuncționalitatea filmelor de artă ș.a.

Cuvinte-cheie: film de artă, limbaj cinematografic, interpretare, montaj, componentele filmului, film de nonficțiune.

Odată cu apariția artei – fenomen complex în care se profilează destinul întregii umanități, fiind și cea mai esențială, adesea și cea mai spectaculoasă expresie a corelației omului cu lumea, s-a impus și necesitatea studierii acestui fenomen marcat pro-

fund de mitologie, religie, istorie, cultură, filosofie, estetică, psihologie ș.a.m.d. Or, cum menționa esteticianul Al. Husar: „Forța creatoare a geniului uman, însoțită prin secole de spirit reflexiv, a dat de-a lungul vremii mărturia clară a unui permanent efort de înțelegere și studiere a artei, paralel cu marea-i înfăptuiri în ordinea reală a valorilor. Niciodată, ca azi, omul nu s-a aflat în fața unui mai spectaculos progres în această direcție” [1].

Aici dorim să subliniem că în acest progres un rol important întru comprehensiunea, studierea și valorificarea artelor îi revine cinematograful de ficțiune și de nonficțiune. Să ne amintim de grandoa-re artistică, de impactul estetic și psihologic asupra conștiinței umane al unor filme dedicate artelor și marilor creatori: *Andrei Rubliov* (1966, regizor Andrei Tarkovski), *Moulen Rouge* (1953, regizor John Huston), *Pirosmani* (1969, Gheorghii Șenghelaea), *Lautrec* (1998, regizor Roger Planchon), *Amadeus* (1984, regizor Miloș Forman), *Saiat Nova* (1968, regizor Serghei Paradjanov), *Lăutarii* (1971, regizor Emil Loteanu) ș.a. Alături de aceste pânze cinematografice de mare rezonanță s-au bucurat de succes și multe documentare de artă – anume categoria respectivă se va afla în vizorul nostru – lansate de către toate studiourile de filme documentare din lume.

O serie de lucrări la tema dată au fost montate de-a lungul anilor și la studioul „Moldova-Film”: la unele din ele ne vom referi în continuare. Numărul impunător al filmelor de această categorie demonstrează că arta, psihologia creatorului și misterele actului de creație au fost mereu în atenția cineas-tilor, impunându-se ca subiecte aparte în evoluția filmului de ficțiune și de nonficțiune.

Vrem să menționăm că numeroasele definiții elaborate de-a lungul secolelor de către exegeții lumii pentru noțiunea de artă denotă, într-o anumită măsură, dificultatea și complexitatea abordării tematicii respective, dar și multiplele impedimente în procesul de investigare a lucrărilor cinematografice, ale căror subiecte constituie arta și cultura. Iar, în cazul filmului documentar de artă, în afară de faptul că artele tradiționale (literatura, teatrul, muzica, pictura), s-au precipitat prin procesul de sintetizare în fondul genetic al artei cinematografice, se declanșează un proces complex de asimilare de către limbajul cinematografic a diverselor genuri de artă (teatru, coregrafie, arte plastice, arte interpretative ș.a.), devenite subiecte de investigații („materie primă”).

Dar operele de artă, deja finalizate, nu sunt transferate automat pe peliculă de cinema sau pe

suport video. Fiind supuse diverselor procedee și modalități de expresie cinematografică, cum ar fi viteza ralenti, unghiulația, cadrajul, mișcarea inversă a imaginii, anșeneul, travlingul, supraimpresiunea, diverse mișcări ale camerei de filmat, ele se structurează într-o compoziție dinamică. Prin montaj, efecte sonore, partituri muzicale operele originale „topite” în structurile filmice sunt interpretate, re-create, obținând noi dimensiuni, noi valori. Astfel se creează o nouă operă – filmul de artă – cu statut artistic și estetic de existență autonomă.

Desigur că aceste caracteristici se referă la un model ideal al filmului de artă, dar în evoluția filmului de nonficțiune depistăm multe filme despre artă și cultură, filme ce au servit acest domeniu, susținându-l și popularizându-i virtuțile sociale, cognitive și artistice.

Oprindu-ne la filmul documentar de artă, vom constata că în această categorie se declanșează un proces interactiv de sintetizare a mai multor genuri de artă. Postulatul lui Nietzsche, potrivit căruia nu există adevăr, există numai interpretare, poate fi atribuit totalmente filmului de artă, care în esența sa nu este altceva decât o interpretare a operelor de artă ce se află la baza lui.

Autorii acestor filme sunt conștienți de faptul că genul respectiv atinge nivelul artei veritabile atunci când sinteza valorilor diverselor arte se soldează cu un produs cu pronunțate valențe reflexive. Totuși, cineastul trebuie să țină cont de limitele interpretării, căci o dramatizare artificială, o rupere nemotivată a părții de la întreg, un comentariu departe de obiect pot denatura esența originalului, pot substitui fondul lui ideatic cu ceva străin operei primare ce stă la baza filmului.

Filmul de artă are o magie inconfundabilă în raport cu alte genuri și specii ale cinematografi-ei de nonficțiune. Ea este alimentată de trei surse importante. Prima constă în natura sintetică a artei cinematografice, având în memoria sa codul genetic al artelor care au generat-o. Cea de a doua sursă este miracolul operelor de artă pe baza cărora s-a creat filmul de artă și care poartă semnificațiile, dimensiunile și virtuțile artistice ale acestora. A treia reprezintă conceptul și autenticitatea modalităților de interpretare de către cinești a aceleiași materii originale – operele de artă.

Studiul în corelațiile sale firești cu alte genuri de artă, filmul se orientează spre o pronunțată individualizare, spre o definiție totală a unui limbaj propriu. Asimilează activ elemente, procedee, limbaje ale altor arte, supunându-le mijloacelor sale specifice de expresie – limbajului cinematografic. Această inter-

ferență a artelor, declanșând un fenomen complex în care evoluează concomitent sinteza artelor și actul artistic generează acel produs sintetic audiovizual, care, acționând prin cele trei componente de bază (imagini, muzică, comentariu literar), formează o puternică forță de expresie. Există și o dependență a filmului de nivelul evoluției celorlalte genuri de artă.

În concepția lui Serghei Eisenstein – excelent regizor și teoretician – filmul pentru fiecare din arte constituie stadiul superior de realizare a posibilităților și aspirațiilor sale, o veritabilă sinteză în toate manifestările artelor, acea sinteză ce s-a dezintegrat după greci și care fără de succes s-au străduit s-o găsească Diderot în operă, Wagner – în drama muzicală, Skriabin – în concertele colore și a. m. d.

Eisenstein a descris foarte exact rolul filmului pentru cele mai importante arte – ceea ce se referă direct la filmul de artă: „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 dintr-o formă în alta tablouri și compoziții – fapt posibil înainte numai muzicii.

Muzica întotdeauna a avut aceste oportunități, dar numai cu afirmarea cinematografi-ei revărsarea ei melodică și ritmică obține posibilități expresiv vizuale, plastic sensibile și concret exprimate (...).

Pentru literatură, e aceeași extindere a scriiturii severe a unei poezii și proze perfecte pentru un nou domeniu, unde, totuși, imaginea dorită se materializează nemijlocit într-o percepere audiovizuală.

...Numai aici se contopesc într-un tot unic toate acele elemente spectaculoase, care erau inseparabile în zorii culturii și pe care teatrul s-a străduit minuțios să le unească” [2].

Iar în cazul filmului documentar de artă acest proces „de contopire” se produce în urma sintezei mai multor genuri de artă care au condiționat geneza filmului respectiv.

Prin montaj – miraculosul 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 o compoziție dinamică audiovizuală – filmul de artă cu potențialul și capacitățile sale de a impresiona, de a invoca lumea frumosului, de a provoca spiritul axiologic și, principalul, de a emoționa... Așa cum s-a întâmplat 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* și *Guernica* realizate de regizorul francez Alain Resnais sau *Misterul Picasso* al colegului său Henri Clouzot (menționat cu Premiul juriului la Festivalul Internațional de la Cannes) și cu alte filme de rezonanță create pe baza interpretării unor opere de artă.

Prin succesiunea cronologică a picturilor, regizorul Resnais investighează căutările pictorului Van Gogh, începând cu Olanda și până la Paris, impunând operelor înseși, în limbaj cinematografic sobru (filmul despre acest mare colorist este realizat în alb/negru!), elucidarea fondului ideatic și a stărilor sale dramatice. Alain Resnais a izbutit să transpună pe ecran legătura indisolubilă dintre destinul dramatic al lui Van Gogh și opera sa. Filmul s-a bucurat de un enorm succes (Premiul pentru cel mai bun film de artă la Festivalul Internațional din Veneția, 1948 și Premiul Oscar, 1950) și constituie o înnoire a filmului de artă.

Drept exemplu de dramatizare și de aprofundare a mesajului operei plastice este un alt film al regizorului Alain Resnais – *Guernica* (1950), creat în colaborare cu cineastul Robert Hessens.

După ce în noaptea de 26 aprilie 1937 orașul spaniol Guernica a fost șters de pe fața pământului de către forțele aeriene conduse de generalul Francisco Franco, vestitul plastician Pablo Picasso creează o compoziție originală – fresca *Guernica*, o sinteză supremă a artei sale, un patetic protest contra violenței. Imaginea filmică supusă unui montaj asociativ, vocea ferventă a vestitei tragediene Maria Casares, care recită versurile pline de revoltă și durere ale poetului Paul Eluard, jocul de lumini și umbre, refrenul zgomotelor apocaliptice ale bombardierelor – toate sunt cumulate organic de către regizor într-un tot unic, cu noi semnificații și dimensiuni ce vin să accentueze viziunea cineastului Resnais. Regizorul interpretează și amplifică mesajul filmului, orientându-l nu numai împotriva fascismului, dar și împotriva spiritului agresiv, violent și distructiv.

Filmele *Nicolae Grigorescu*, *Theodor Aman*, *Uciderea pruncilor* denotă predilecția regizorului român Ion Bostan pentru artele plastice. În primul film regizorul își compune narațiunea cinematogra-

fică pe baza similitudinilor dintre tablourile lui Grigorescu și peisajele reale, de care se cam face abuz în imaginea filmică. Regizorul își urmărește pictorul de la operă la operă, percepându-l ca un mânuitor de pensulă încărcată de culoare, dar, din păcate, el a neglijat începuturile acestei deveniri – copilul naiv și inocent ca un înger de pe icoanele ce le zugrăvea pentru a se întreține. În film lipsesc picturile cu sfinți și cu scene mai complicate inspirate din Biblie sau din Viețile Sfinților. În film mai lipsește (o absență visată cred că de toți artiștii!) și tabloul *O glastră cu flori* cumpărat la o expoziție de Împăratul Franței Napoleon al III-lea. Pelicula denotă măreția talentului lui Grigorescu, viziunea coloristică inconfundabilă a celui care nu s-a lăsat mai prejos decât colegul său Auguste Renoir.

În filmul *Theodor Aman* regizorul a filmat în mod special o serie de lucrări cu intenția de a conștientiza oscilațiile pictorului între academism și romantism. Dar predominarea unui patos didactic în toate componentele filmului, lipsa unui ritm care ar fi dat viață lucrărilor plastice și filmului însuși sunt unele motive ce au făcut ca actul artistic să rămână pe planul doi.

Cel de al treilea film al regizorului Ion Bostan are la bază una dintre cele mai dramatice lucrări – *Uciderea pruncilor* a vestitului plastician flamand Peter Brueghel. Autorul exploatează procedeul artistic al plasticianului – contemplarea lumii de la înălțime, ceea ce i-a permis pictorului, apoi și regizorului, să evite eclipsarea reciprocă a personajelor. O astfel de arhitectonică a tabloului a condiționat mișcările libere ale camerei de filmat în timpul decupajului de la un personaj la un grup, de la un detaliu la planul general al compoziției picturale ș.a.m.d. Aceste alternanțe frecvente, desfășurate și accentuate prin montaj, au generat ritm și dinamism, intensificând în filmul *Uciderea pruncilor* starea tragică din opera cu rezonanțe biblice a lui Brueghel.

Cu filmul *Luchian* (1958), dedicat creației plasticianului Ștefan Luchian, își începe cariera în domeniul filmului de artă regizoarea română Nina Behar. Ea a efectuat o selecție riguroasă a operelor pentru film, evitând din start ideea unei simple antologii de tablouri. Fragmentarismul, forțarea unor simboluri (carul în care, chipurile, ar fi călătorit Luchian prin țară), admirarea exagerată a unor tablouri – toate aceste abateri sunt tributare oricărui debut. Principalul însă e că regizoarea N. Behar a înțeles posibilitățile cinematografiei în investigarea și facilitarea percepției esenței artistului și esteticului altui gen de artă, fapt ce o face să fie preocupată aproape exclusiv de acest gen de film.

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 artă trec prin alt limbaj către forma finală – filmul, care, alimentându-se din artele tradiționale, devine o artă a dinamicii elementelor constructive. Spre exemplu, o viață nouă 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 dăinuirea 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 divină „muzică a sferelor”, trece prin sufletul nostru până la ciocnirea cu infinitul, creând o stare de taină și sublim...

Criticul și teoreticianul de film, italianul Lauro Venturi, depistează în filmografia filmului de artă lucrări în care „...opera de artă servește drept pretext pentru altceva” [3]. Și propune drept exemple filmele *Les charmes de l'existence (Farmecul existenței)* regizat de Jean Gremillon și Pierre Kast, filmul *1848* (regizor Victoria Mercanton) și *Guernica*. Autorii acestor filme, concomitent cu problemele de artă, au reușit să abordeze, plasând în prim-plan, o serie dintre cele mai grave subiecte de ordin social, ideologic și moral.

Lista acestor exemple poate fi completată cu multe filme de calitate: *Les desastres de la guerre (Dezastrele războiului)* al lui Jean Gremillon în colaborare cu Pierre Kast, creat pe baza gravurilor vestitului pictor spaniol Francesco de Goya dedicate tragicelor evenimente din războiul franco-spaniol; *Les statues meurent aussi (Și statuile mor)* al lui Alain Resnais și Chris Marker, care într-un limbaj cinematografic sobru își exprimă revolta contra dispariției artei africane ca urmare a intensificării turismului și contrabandei, o critică dură a atitudinii civilizației albe față de spiritualitatea popoarelor africane.

Și filmul *Uciderea pruncilor*, pe lângă aspectele artistico-estetice, conține aluzii la problemele social-ideologice ale anilor '50 ai secolului trecut.

Filmul *Guernica* este unul emblematic pentru specia filmului de artă, în care opera de artă constituie un pretext pentru a aborda problemele majore ale societății. Pablo Picasso creează una din cele mai sfâșietoare compoziții inspirate vreodată de război – fresca *Guernica*, o sinteză supremă a

creației sale, un patetic protest contra fascismului. *Guernica* rămâne a fi primul tablou din istoria artei care a dezvăluit oroarea provocată de un eveniment ce se petrecuse pentru prima dată în istoria lumii: distrugerea programată de către avioanele militare a unui oraș de oameni pașnici.

Picturile *Guernica*, *Femeia care plânge* și alte lucrări create 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 avea să spună: „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, fiindcă, după o sublimă observație a remarcabilului scriitor spaniol Camilio Jose Cela, înțelegea prin iubire binele suprem, începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor. Ecuația Iubire = Dumnezeu sau, ceea ce este același lucru, ecuația Iubire = Origini și Destin.

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, în special a compoziției *Guernica*, definită 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. Opera *Guernica* în varianta audiovizuală 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 devansate și face ca filmul să acționeze ca un catalizator al percepțiilor emotive, „o tentativă de a explora lumea inconștientului” (opinia îi aparține lui Resnais vizavi de creația sa), generând o stare intensă de dinamism psihic ce contaminează profund spectatorul. Resnais face ca acordul final al filmului să sugereze omenirii o speranță, dar concomitent să evidențieze și esența creației lui Picasso, care a fost numit „o algebră a speranței” secolului său.

Filmografia studioului „Moldova-film” numără peste 200 de lucrări cu tematica respectivă, inclusiv filme care „slujesc” arta (filme-concerte, filme-spectacole, filme-expoziții), filme-portrete și filme-eseuri. Această cifră include și un anumit 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 intemperiilor 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, Obsesia, Aria*, Mircea Chistruga – *Confesiune, Mihail Grecu. Dincolo de culoare*, Andrei Buruiană – *Cântare dragostei* și a.

Abia în 1993, când cenzura ideologică a cedat pozițiile sale, regizorul Vlad Druc se lansează cu filmul de artă – în sensul noțional al cuvântului – *Obsesia*, creat pe baza lucrărilor plasticianului Alexei 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, lucrările purtând 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, exprimate 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 acestor doi artiști de a surprinde aspectele originale, specifice vieții umane, dar mereu ascunse sau trecute în sfere mai voalate. 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” [4].

Astfel, *Obsesia* rămâne a fi primul film cu adevărat de artă în filmografia autohtonă, în care se încearcă diverse investigații cinematografice ale uni-

versului 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 Dresda, 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 Carmine 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 dramele 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 întâmplat 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 nicio 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.

Actul cel mai tulburător al filmului este *Adio Butterfly*, unde se dezlănțuie sfârșitul tragic, la numai treizeci și nouă de ani, al Mariei Cebotari. Al acelei ființe firave care, înstrăinată de ai săi, a știut să rămână demnă într-o epocă de dureroase privațiuni și prăbușiri... E zguduitor în acest context *Testamentul Mariei Cebotari*, care se pronunță pe imaginea – foarte reușit surprinsă și cromatic, și grafic – a unor nori firoși și grei de toamnă târzie. Printre ultimele dorințe ale Mariei, lăsate testamental, emoționează actualitatea uneia din ele, caracteristi-

că 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. Condițiile feroce ale regimului totalitar, invidia și fariseismul colegilor de breaslă au măcinat și destinul marelui nostru pictor, mereu incomodul Mihai Greco – eroul filmului *Mihail Greco. Dincolo de culoare*, intitulat foarte exact de regizorul Mircea Chistrugă, deoarece filmul evocă opera pictorului și destinul neîmplinit al acestui artist. Pentru confirmarea atitudinii despotice a regimului totalitar față de oamenii de artă, a climatului psihologic în care erau siliți să creeze, regizorul introduce o singură frântură de frază, dar care, ca un fulger în noapte, străpunge toată ființa artistului: *Greco, încă nu te-ai spânzurat?* – îl întreabă cine-

va prin telefon pe Maestru în noaptea zilei, când la o adunare creația sa a fost supusă unei critici dure din partea organelor de partid, cu ajutorul ipocrit al „marilor” săi prieteni...

Regizorul M. Chistrugă, după o anumită experiență în corelațiile limbajului cinematografic cu cel al artelor plastice, în urma realizării filmului-portret *Confesiune* (1985) dedicat Valentinei Rusu-Ciobanu, unde pe alocuri se făcea abuz de substanța verbală, decide ca în noua sa lucrare verbul să fie redus la maxim, lăsând aproape tot mesajul filmului pe seama celorlalte componente filmice: imaginea și muzica. Astfel, 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: *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 trece și în structurile filmului. Regizorul a reușit să exprime prin limbaj cinematografic esența operei și drama creatorului lor – artistul Mihai Greco.

Importanța filmului de artă s-a impus și prin polifuncționalitatea filmelor integrate în cadrul său, unde se poate evidenția o activitate paralelă a mai multor funcții: estetică, de valorificare și de conservare a imaginii operelor de artă, inițiere în psihologia actului de creație, uneori și provocarea complexului proces de katharsis. În filmul de artă se regăsesc ușor repercusiunile impactului spiritual ale unor personalități artistice venite din spații și civilizații diferite, ale unor creatori ai diverselor genuri de artă care se unesc prin spațiul filmului pentru a crea opere noi.

Bibliografie

1. Husar Al. *Ars longa*. București: Editura Univers, 1980, p.5.
2. Сергей Эйзенштейн. *Избранные произведения* в 6-ти томах. Москва: Искусство, 1968, том 5, с.87.
3. Venturi, Lauro. *Films on Art: An Attempt at Classification*. În: *Quarterly for Radio and Television*, vol. VII, Nr. 1, 1952, p. 386.
4. Karl Rozenkranz. *O estetică a urâtului*. București: Meridiane, 1984, p. 361.



Iurie Platon. *Loc liber*, porțelan,
600×250×250 mm, 1995