



REPERE ESTETICE ÎN EVOLUȚIA FILMULUI-PORTRET

AESTHETIC CONSIDERATIONS OF FILM PORTRAIT'S EVOLUTION

Irina FOTESCU,

lector universitar, doctorandă

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Abstract: *The article deals with a brief analysis of film portrait's evolution in the context of non-fiction as a cinema art. An important role in the process of defining the film portrait was played by archive reports and Flaherty films, which are considered to be the first films portrait. During the film industry development, the means and techniques have been continuously improving. On the other hand, the image of the man on the screen is getting a much more complex and significant form. An innovative attitude and vision towards the film portrait's production about famous painters was shown by the film directors Luciano Emmer, Alain Resnais, Henri-Georges Clouzot. Regarding the Moldovan art industry, the film portrait has developed both technically and at the contents' level, starting with short and uninspired arrangements which were loyal to the soviet regime up to expressive cinema portraits of famous personalities.*

Keywords: *documentary, film portrait, portrait, image, evolution, subjects, message.*

Încă de la începuturile cinematografiei, portretul este considerat o specie aparte a artei cinematografice de nonficțiune. Dacă în pictură portretul se remarcă prin imobilitate, pictorul fiind ghidat de anumite principii și tendințe, atunci în cinematografie portretul este mobil, reprezentînd individul în mod multilateral și complex. Arta cinematografică treptat a intrat într-o nouă fază de dezvoltare, definindu-și propriile tendințe și posibilități artistice. Sînt șterse limitele primitive și superficiale dintre ecranul cinematografic, pe de o parte, și teatrul, arta plastică, literatura, pe de altă parte.

Criticul italian Riccotto Canudo definește cinematografia ca arta ce a luat naștere pentru a prezenta în totalitate sufletul și trupul, astfel omul transpune imaginea vieții reale [1, p. 31].

În cartea *Istoria teoriei cinematografiei*, Guido Aristarco scria: „Canudo este adeptul filmului documentar liric, unde natura devine personaj

fiind prezentată în așa fel încît să fie exclus orice decor, transformîndu-se într-un element ce contribuie la intensificarea subiectului, contopindu-se atît cu el, cît și cu eroii” [2, p. 18]

Istoria cinematografiei mondiale la începutul anilor '20 este marcată de două tendințe: primele succese ale cinematografiei sovietice revoluționare și filmul *Nanook* (1922) al regizorului american Robert Flaherty.

Flaherty a fost primul cineast care a exploatat un univers geografic, la nivelul universului uman. El a poziționat în centrul subiectului caracterul individual al omului și întregul film a fost marcat de un profund sentiment uman al regizorului. A suprapus imaginii standard a cinematografului comercial o viziune nonconformistă asupra lumii, fiind atent la detalii și folosind mișcarea lentă a camerei.

Filmul *Nanook* poate fi considerat unul dintre primele portrete cinematografice. În acest film nu au fost

înscenări false și tendențioase, întâlnite în mai multe filme etnografice realizate la începutul veacului trecut. Cel mai important este faptul că regizorul nu s-a poziționat ca un protector al eschimoșilor, nu i-a privit de sus, așa cum i-ar fi privit colonizatorii, dar a ținut să îi prezinte cum se văd ei pe sine înșiși. În acest film a fost identificată o formă inovatoare a filmului documentar, bazată pe cercetarea îndelungată. În lupta grea a omului cu natura, Flaherty a văzut ceva foarte important și adevărat, acele rădăcini pe care omul nu trebuie să le uite.

Filmologul Ion Barnă menționa: „Noutatea lui *Nanook of the North* – *Nanuk eschimosul* constă în viziunea inedită a lui Flaherty: pentru a descrie viața eschimoșilor, realizatorul abandonează abstracția unei generalități și se adresează unui caz concret, individualizat, fără a imagina însă o fabulație concepută aprioric, pe care s-o însceneze în ținutele polare, ci căutând să urmărească întâmplările reale, autentice ale eroului său și dînd astfel naștere unei dramaturgii specifice” [3, p. 120].

Astfel, putem afirma că Flaherty a reușit să creeze în filmele sale primele portrete cinematografice, deosebindu-se prin expresivitate și naturalețe. Pulsul realității și al vieții este redat prin spontanietatea limbajului vizual, care a scăpat de sub controlul încadrării și al mișcării de aparat. Înzestrat cu o profundă sensibilitate artistică, intuiție și spirit de observație, personajele din filmele flahertyene se identifică cu niște eroi din basme, înzestrați cu puteri supranaturale, neînfricați în fața forței naturii. Flaherty implică personajele sale în diverse situații limite, or doar așa omul poate să-și dezvăluie cele mai ascunse și tainice trăiri.

Într-o altă realitate socială se dezvoltă activitatea cineaștilor sovietici –

Dziga Vertov, Esfiri Șub, Ilia Kopalin, Mihail Kaufman și alții. Ei și-au pus ca obiectiv redarea schimbărilor revoluționare din țară, totodată experimentînd și elaborînd *abecedarul cinematografiei*. Una dintre cele mai remarcate personalități a fost Dziga Vertov, și anume lui îi aparțin descoperirile practice și teoretice în filmul documentar.

Dziga Vertov este considerat părintele spiritual al portretului cinematografic. La începutul anilor '30 a filmat cu camera sincronă contemporanii săi, visînd la o galerie a filmelor-portret documentare. Datorită genialității lui, dînsul a reușit să învingă timpul chiar dacă în anii '30 – '40 încă nu erau pregătite bazele apariției acestei specii de artă cinematografică. Pentru a stăpîni măiestria de a reda pe ecran universul interior al individului era necesară o anumită experiență artistică, determinată de nivelul evoluției limbajului cinematografic și al tehnicii.

În filmele lui Dziga Vertov, *Înainte, Soviete/ Шагъ, Совем!* (1926), *A șasea parte a lumii/ Шестая часть мира* (1926), *Trei cântece despre Lenin/ Три песни о Ленине* (1934), în pofida conținutului ideologic al lucrărilor se denotă elementul de estetizare a cadrului documentar, transformarea artistică prin montaj. În majoritatea filmelor lui Vertov se observă o dublare a metodelor de filmare, imaginile reale se evidențiază din construcția poetică generală a regizorului. Astfel, în creația regizorului modalitatea de exprimare primordială a eu-lui poetic, devine multitudinea de imagini montate. Vertov face parte din șirul – atît de lung – al marilor artiști *damnați*, operele cărui nu au fost înțelese, apreciate și pentru o perioadă, uitate. Demiurg vizionar, Dziga Vertov va deveni unul din zeii templului artei cinematografice.

Cinematografia sovietică cunoaște noi limite odată cu apariția în anul 1926 a filmului *Căderea Dinastiei Romanilor/ Падение династии Романовых*, regizor Esfiri Șub. Acest film a stat la baza apariției unei noi specii și anume, publicistica cinematografică. Această lucrare poate fi considerată film de arhivă, film istorico-biografic sau de filmotecă. Autoarea a folosit și a montat imagini din arhivă, prin intermediul cărora a transmis ideea principală a filmului. Chiar dacă se considera eleva lui Dziga Vertov, totuși maniera de a filma se aseamăna mai mult cu tehnica folosită de Flaerty, aceeași mișcare lentă a camerei și refuzul de a construi pe ecran o mozaică din imagini. *Victoria lui Șub este victoria cinematografeiei, care operează cu materialul real* – scria criticul rus Lev Kuleșov [1, p. 38].

Una din funcțiile filmului documentar este de a evidenția prin mijloace artistice trăsăturile de caracter ale oamenilor reali. Evenimentele istorice relatate în film cunosc o altă interpretare, ele sînt prezentate prin prisma caracterului individului. Astfel, dorința publicului este de a vedea pe ecran personaje cunoscute sau de a se vedea pe sine însuși.

Portretul în filmul documentar, încă de la începuturile sale, a fost îndrăgit de către regizori, operatorii de imagine. Esența filmului documentar este de a reda realitatea, iar omul devine veriga primordială în consolidarea conținutului filmic. Omul este acea forță motrice a subiectului filmului, el conferă o sevă de energie și de inspirație. Prin natura sa complexă, individul este înzestrat cu o multitudine de emoții, trăiri, aspirații, angoase, iar modul prin care ele sînt exprimate a trezit interesul creatorilor de film documentar. Deseori individul reușește să își exprime

misterele subconștientului prin creație, creația devine destinul, tezaurul artistului, pe care acesta îl lasă omenirii.

Se cunoaște că arta este, în esență, cea mai profundă expresie a creativității umane. Tandemul dintre artă plastică (pictură, sculptură, arhitectură) și filmul documentar a declanșat un nou gen, cel al filmului de artă.

Cineastul și criticul de film, Laurențiu Damian a menționat că filmul documentar despre artă „...nu se reduce doar la expunerea fotografică a operei de artă. Tocmai de aceea se impune o analiză teoretică. Interpretăm cu ajutorul filmului, în mod pragmatic, cauzele care au dus la crearea unei opere de artă: o experiență deosebită a artistului, o însușire, o stare de spirit, un context socio-istoric, o comandă pentru care s-a făcut lucrarea” [5, p. 49].

Regizorul italian Luciano Emmer este considerat un pionier al documentarului de artă. În prima perioadă a carierei sale cinematografice a realizat mai multe scurtmetraje, în mare parte dedicate istoriei artelor și pictorilor cu renume.

Prin filmele sale, *Racconto da un affresco (1941)*, *Pierro della Francesca (1949)*, *Goya (1950)*, *Leonardo da Vince (1953)*, *Picasso (1954)*, Emmer a adus un omagiu numelor sonore din lumea artelor care i-au influențat propriile concepții estetice și artistice.

Luciano Emmer a reușit să reflecte capodoperele trecutului într-o manieră poetică, astfel a oferit spectatorului posibilitatea să înțeleagă esența lor artistică și să le îndrăgească. Regizorul a pornit de la legendele și evenimentele istorice pe care pictorii le-au transpus în creația lor. Chipurile umane pictate prindeau contur și viață, asemanîndu-se cu actorii dintr-o dramă sau comedie. În cele din urmă, valoarea estetică, caracterul profund uman al

tablourilor, sculpturilor, frescelor ajută să înțelegem spiritul artistului în momentul creației și realitatea timpului său.

Documentarul de artă a lui Emmer a avut un impact puternic asupra filmografiei regizorului francez Alain Resnais, care după al doilea război mondial a adus un omagiu regizorului italian prin realizarea filmelor, *Van Gogh (1948)*, *Gauguin (1950)* și *Guernica (1951)*, film creat împreună cu Robert Hessens.

Alain Resnais este organic legat de teoria, de metoda *noului val francez*, de poetica acestuia în arta filmului. Simpatia, interesul lui pentru destinul creatorilor, pentru procesul actului creator, pentru specificul operei de artă, pentru ambianța, și atmosfera în care creatorul *se mărturisește*, sînt prezente chiar din scurtmetrajele de debut.

În filmul *Van-Gogh*, Resnais a preluat metoda pusă în aplicare de Luciano Emmer în numeroasele lui filme despre artă, care constă în a oferi operelor de artă posibilitatea de a explica dramatismul temelor abordate, utilizînd alături de mijloacele tehnice ale fotografiei pe acelea ale cinematografiei: diversitatea planurilor, mișcările aparatului (panoramice, travelinguri) și efectele de montaj.

Criticul de film Andre Bazin a definit filmele de artă ale lui Resnais ca o *simbioză estetică între ecran și imagine* [6, p. 130].

Pictorul Pablo Picasso și opera lui au devenit subiectele preferate pentru mai mulți creatori ai filmelor documentare despre artă. Filmul regizorului francez Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso (1956)*, este o lucrare unică și rămîne o încercare de a explica prin mijloace și procedee cinematografice procesul de creație a marelui pictor. Regizorul optează pentru o metodă inovativă de filmare. Camera

de filmat îl surprinde pe maestru, pictînd pe un ecran transparent. Ea era fixată chiar în fața șevaletului unde era întinsă hîrtia, iar imaginea lui Picasso, reflectă multitudinea gîndurilor și emoțiilor creative ale maestrului. Prin dinamica imaginilor sînt prezentate etapele de evoluție și definire ale unui tablou. Regizorul surprinde procesul de naștere a operei de artă fiind comparată cu un miracol/mister.

După cel de-al doilea război mondial documentarului de artă i-a revenit funcția etică în educarea publicului prin arta cinematografică contemporană, devenind un simbol al libertății și un instrument împotriva atrocităților și cruzimii din trecut.

În cinematografia moldovenească primele filme-portrete aveau o tematică istorico-revoluționară. Exemple veritabile de patriotism sovietic și servitute față de regimul comunist erau eroii muncii socialiste: secretari de partid, directori de uzini, directori de sovhoz, zidari, tractoriști, ingineri, mulgătoare.

Filmul *Chemarea Gliei (1972)*, regizor Petru Ungureanu, prezintă activitatea unei brigăzi de mecanizatori. Munca asiduă și complicată a mecanizatorului, destinată cu precădere bărbaților este îndeplinită cu multă dificultate și responsabilitate de către femei. Filmul creează portretul colectiv al femeii-tractoriste, reflectă greutatea muncitoarelor. Imaginea imensă a lanurilor, realizată de regizor, semnifică dificultatea și abnegația femeii în crearea binelui comun.

Chemarea Gliei (1972), regizor Petru Ungureanu, *Zilele vieții mele (1971)* regizor Anatol Codru, *Elena Strujuc(1977)* și *Bravo, Liza (1978)* regizor Ana Iuriev elogiau imaginea eroinei muncii socialiste în același timp, știrbeau din feminitatea și blîndețea chipului feminin. În așa mod,

partidul și statul încurajau femeia să realizeze cele mai complicate munci, să devină protagonistă în construcția socialismului și comunismului.

O altă tematică abordată în filmele-portret a fost biografia, activitatea și creația personalităților din domeniul artelor plastice, muzicii, teatrului, literaturii, științei și istoriei. Realizarea acestor filme a avut ca scop valorificarea culturii și istoriei naționale. La etapa respectivă mijloacele de comunicare în masă se aflau abia la început de evoluție, iar sălile de cinema au devenit o modalitate eficientă de cunoaștere și promovare a tradițiilor și valorilor.

Filmul-portret despre marele rapsod al cântecului popular *Nicolae Sulac* (1986), regizor Andrei Buruiană prezintă pe unul din cei mai îndrăgiți artiști ai neamului. Personalitatea puternică a artistului, felul de a fi, firesc și sincer, se relevă din primele imagini ale filmului. Talentul și dragostea nemărginită pentru frumos a lui Sulac s-a născut în mijlocul pădurii, în foșnetul frunzelor și liniștea satului. Regizorul a dorit să prezinte pluridimensional personalitatea artistului. Astfel, în film apar fragmente din concerte, întruniri cu familia și rudele, aprecieri din partea oamenilor simpli, pentru care melodiile lui Sulac au devenit apropiate sufletului. Personalități ca Emil Loteanu, Vladimir Curbet, Vasile Crăciun exprimă admirația pentru artist confirmându-le prin exemple din propriile amintiri.

În anumite momente filmul îl prezintă pe protagonist în dublă ipostază. Îl vedem pe Nicolae Sulac recunoscut și admirat de publicul moldovean, care se întoarce acasă unde este cuprins de o stare de singurătate și neînțelegere. Regizorul face aluzii la viața personală a artistului care în anumite perioade

a fost destul de nefericită și lipsită de dragoste și căldură din partea familiei.

Una din personalitățile notorii ale culturii naționale este actorul Grigore Grigoriu. Regizorul Emil Loteanu, cel care a reușit prin operele sale cinematografice *Poienile roșii* (1966), *Lăutarii* (1971), *Șatra* (1975), să valorifice talentul și farmecul incomparabil al actorului a creat și filmul-portret *Grigore Grigoriu* (1985). Un leitmotiv al filmului devine versurile din balada *Miorița*. Grigoriu este asemenea ciobănașului moldovean care întruchipează frumusețea morală și fizică supremă a unui personaj din poveste. La fel ca în balada *Miorița*, dragostea și dorul mamei călăuzesc pașii actorului pe parcursul întregii vieți. Omul Grigoriu rămîne înfrățit cu universul naturii: *Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa./ Brazi și pâlținași/I-am avut nuntași*. Regizorul prezintă diversitatea rolurilor memorabile create de actor care l-au consacrat în lumea filmului. Rolul lui Sava Micliu din filmul *Poienile roșii* îi va aduce primul trofeu în cinematografie, apoi vor urma roluri de succes precum: Andrei Voinovan (*Gustul pînii*, 1966), Radu Negostin (*Lăutarii*), țiganul Loico Zobar (*Șatra*), Kalidis (*Tandra și dulcea mea fiară*, 1978). Fiecare din personajele sale, Grigoriu le-a trăit și simțit cu întreaga ființă. Emil Loteanu a fost regizorul care a înțeles sensibilitatea sufletului, caracterul dramatic și talentul incontestabil al tânărului actor, transpuse cu desăvârșire pe marele ecran.

Spre mijlocul anilor '80, tematica filmelor-portret se diversifică și devine mult mai complexă. Acest fapt este condiționat de conștientizarea problemelor cu care se confruntă societatea și de dorința regizorilor de a le reflecta prin prisma imaginii artistice. Astfel, în filmele-portrete au fost abordate te-

me de importanță socială, morală, estetică, ecologică.

În filmul *Ce te legeni, codrule?* (1985) de Ion Mija, prin portretul unei dinastii de pădurari este reflectată problema echilibrului ecologic dereglat în urma tăierii iresponsabile a pădurilor. Cine poate cunoaște și simți suflarea pădurii, mai bine decât pădurarul? Cel care trăiește în mijlocul ei și cunoaște fiecare copac în parte, așa cum își cunoaște părintele copiii. Batrînul pădurar Dumitru Ciobanu ne vorbește despre indiferența oamenilor, defrișarea irațională a copacilor care va duce la dispariția treptată a pădurilor.

Tematica socială devine din ce în ce mai abordată datorită proceselor de modernizare și transformare a societății. *Vive la femme!* (1989), regizor Vlad Druc constituie un film-portret colectiv al femeii contemporane. Este o elogiere, evocare metaforică a chipului feminin. Substituirea limbajului verbal cu cel audiovizual contribuie la crearea unei expresivități simbolice a filmului. Regizorul prezintă femeia în diferite ipostaze, evidențiind emoțiile, sentimentele, energia ei interioară, în același timp observăm capacitatea și forța femeii de a depăși încercările și provocările timpului. În privirile protagonistelor se citește o împăcare cu propria soartă.

Cheamă-i, Doamne, înapoi (1989), regizor Vlad Druc este un film-portret colectiv care se distinge prin sensibilitatea și profunzimea mesajului. Lucrarea este un poem cinematografic în centrul căreia sînt plasate destinele a trei femei care creează icoana mamei. Porterul fiecărei dintre ele este *pictat* cu nuanțe expresive compunînd un tablou care emoționează spectatorul prin plasticitate și tandrețe.

Unele teme considerate tabu, precum este prostituția, a fost reflectată în

filmul *Goliciunea* (1989) de Vlad Druc. În centrul atenției avem un personaj-femeie prostituată care vine în contrast cu femeia-mamă, imagine-simbol creată în filmul analizat anterior. Conținutul are un caracter intim, este o discuție liberă, fără prejudecăți, a regizorului cu eroina. Imaginile simbolice relevă atitudinea critică a celor din jur, dar și agonia sufletească prin care trec femeile prostituate.

Din punct de vedere psihologic, aceste filme trezesc un interes aparte, deoarece spectatorul se poate regăsi mai ușor în personajul de pe ecran. Unii din ei împărtășesc aceeași experiență de viață, stare de spirit sau emoții cu eroii filmelor, fapt ce influențează amplificarea impactului mesajului artistic asupra spectatorului. Observăm că în perioada socialistă protagonistul filmului-portret era eroul care contribuia la crearea viitorului luminos. În prezent, creatorii acestui gen de film sînt interesați de condiția umană a omului. În cele mai dese cazuri, este vorba despre persoane care trec prin frustrări, sărăcie, durere și singurătate.

Filmele *O mamă din împărăția cerurilor* (2009) și *Lume, ia-mă în brațe, eu vin...* (2015) regizor Violeta Gorgos tratează o problemă sensibilă a societății contemporane și anume destinul și caracterul vulnerabil al persoanelor care au trecut prin experiența penitenciarului. Povestea de viață a Nataliei, care timp de 10 ani a stat în detenție, prezintă o altă formă de percepere a realității, o altă ierarhie a valorilor.

Nu lipsesc nici filmele care tratează subiecte ce evocă viața și creația unor personalităților notorii ale culturii naționale. Menționăm filmele *Aria* (2004) regizor Vlad Druc, *Calul alb a lui Grigore Grigoriu* (2008) regizor Octavian Grigoriu, *Vasile Brescanu* (2011) regizor Vadim Prodan, *Marica*

Balan (2011) regizor Mircea Surdu, *Nicolae Sulac (2012)* regizor Valeriu Ciurea, *Doina și Ion Aldea Teodorovici (2014)* regizor Leontina Vatamanu, *Iubirile lui Mihai Volontir (2015)* regizori Vlad Druc și Mircea Chistruga.

Evoluția și apariția filmului-portret a fost, în mare parte, influențată de evenimentele istorice, sociale și politice prin care a trecut țara noastră. Obiectul cercetării în această specie a filmului documentar a devenit omul, iar în prim plan se reliefează modul de gândire, existență, aspirațiile, trăirile și emoțiile lui. De la începuturile sale filmul-portret a fost conceput ca o modalitate de cunoaștere a universului uman în raport cu natura, societatea și religia.

Analizând itinerarul parcurs de filmul-portret în cinematografie, putem concluda că acesta derivă din filmul documentar, care își are începutul odată cu apariția primelor lucrări ale lui Robert Flaherty și ale lui Dziga Vertov. Filmul *Nanook* de R. Flaherty a cucerit spectatorul prin filmările documentare, bazate pe observații de lungă durată, prin prezența unei imagini exotice a timpului, prin dragostea față de personaj și printr-o filosofie inedită a acestuia. Dziga Vertov este considerat creatorul filmului documentar care a descoperit noi modalități de montaj, metoda observării, mijloace de expresivitate ce au depășit timpul în care a trăit și au avut un impact deosebit

asupra filmului documentar.

Au urmat experiențe notorii realizate de Luciano Emmer – creatorul filmului documentar de artă, Alain Resnais care a realizat o simbioză estetică între ecran și imagine, Henri-Georges Clouzot care a dorit să explice procesul de creație a artistului, prin mijloace cinematografice.

În Republica Moldova putem distinge două etape importante: filmul-portret din perioada regimului comunist, când ecranul crea imaginea noului om sovietic, filme create în scopuri ideologice și propagandistice și filmele create după dezghețul comunist. Regizorii moldoveni Andrei Buruiană, Emil Loteanu, Vlad Druc, Ion Mija, Violeta Gorgos au abordat conținuturi și tematici diferite: filme-portrete dedicate personalităților ilustre, urmate de filme care tratează condiția umană a individului afectată de schimbările politice, sociale și culturale caracterizate de crizele economice ce au afectat viața moldovenilor. Tot aici găsim și teme care vorbesc despre degradarea, îndurerarea, suferința și epuizarea resurselor umane ale individului.

Putem afirma că în cinematografia autohtonă filmul-portret ocupă un rol important, regizorii din țară creează lucrări care pot fi apreciate atât din punct de vedere al tematicii abordate, cât și al nivelului artistic al acestora.

Referințe bibliografice

1. Дробашенко, С. В. *Пространство экранного документа*. Москва: Наука, 1986.
2. Аристарко, Г. *История теорий кино*. Москва: Искусство, 1966.
3. Barna, I. *Lumea filmului. Volumul 2*. București: Minerva, 1971.
4. Damian, L. *Filmul documentar. Despre documentar...încă ceva în plus*. București: Tehnică, 2003.
5. Bazin, A. *Peinture et cinéma, in Qu'est-ce que le cinéma?, II Le cinéma et les autres arts*. Paris 1959, pp. 131-32; trad. It. In «Cinema & Cinema», 54-55, 1989.