

Similitudini și diversități în filmul de artă a două cinematografii

Dumitru OLĂRESCU*

Key-words: *art movies, contributions, expression, Moldavian cinema, Romanian cinema*

Filmul de nonficțiune s-a afirmat demult ca cea mai pleneră modalitate de expresie a realității, iar astăzi, grație noilor tehnici și tehnologii performante, acest gen devine cel mai sensibil seismograf ce reacționează la diversele și multiplele mutații, evenimente și fenomene declanșate în societatea noastră.

Desigur că în acest proces n-a fost evitat nici domeniul cultural-artistic, fiind expresia supremă a civilizației spirituale a poporului. Tendința cineaștilor de-a pătrunde în tainele actului de creație s-a sesizat chiar în debutul artei cinematografice de nonficțiune. În vizorul cineaștilor se află mereu activitatea de creație a personalităților din toate domeniile artei, cele mai importante evenimente, curente și școli artistice. În prezent peliculele, ce au drept obiect de investigații arta și cultura, ocupă un spațiu important în filmografia mondială a filmului de nonficțiune. Ele pot fi diferențiate în două categorii: prima include filmele despre artă, adică de popularizare a tuturor genurilor de artă și poartă un caracter informator, cognitiv sau didactic. Cea de a doua categorie este mai dificilă, cuprinzând filmul de artă, în care procesul de asimilare a diverselor arte de către limbajul cinematografic declanșează o veritabilă explozie estetică. Structurile finisate (artele plastice, coregrafia, teatrul, artele populare ș.a.) prin interpretarea lor de către cineaști capătă deja o altă structură, cea cinematografică, fiindcă structura filmică nu-i altceva decât produsul unei interpretări.

Dacă într-un film obișnuit interpretarea se desfășoară printr-un principiu de scenarizare sau de dramatizare a realității în sensul organizării materialului de viață conform legilor dramaturgiei (lupta contrariilor, corelații sau ciocniri între forțe opuse, impactul cu mediul, conflicte etc.), creându-se acea stare estetică a materiei, care, în concepția lui Andre Bazin, constituie esența filmului, apoi într-un film de artă la toate acestea se mai adaugă și „audiovizualizarea”, adică sonorizarea (prin accente și partituri muzicale, prin efecte sonore, și comentariul literar ș.a.) și vizualizarea (prin mișcări de aparat, unghiulații, cadraj, prin dirijarea luminii, prin montaj ș.a.) unei realități imobile și insonore (mute), cum este, spre exemplu, pictura, sculptura, tapiseria ș.a. – opere ce constituie materia de bază a unor filme de artă.

În viziunea filmologului Ion Barna toate acestea constituie un proces de ecranizare:

* Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, Republica Moldova.

Apare un dublu aspect al acestor filme: pe de o parte analiza operei de artă, pe de alta repovestirea cu mijloace cinematografice, a anecdoticii tabloului sau frescei, realizatorii dorind în fond să relateze o povestire ale cărei personaje și decoruri aparțin pictorului. Este în fond o ecranizare, în aceeași măsură ca și adoptarea cinematografică a unui roman. După ecranizarea operelor literare, apoi a celor muzicale, asistăm așadar la începuturile ecranizării operei plastice (Barna 1971: 603).

Suntem de acord cu opinia filmologului Ion Barna numai cu condiția ca noțiunea de ecranizare să conțină și sensul de interpretare, fiindcă o simplă adoptare cinematografică a unui gen de artă astăzi e prea puțin pentru un film. Opera de artă nu este recunoscută decât dacă devine obiect al interpretării. Or, „interpretarea are funcția ce transformă obiectul material într-o operă de artă” (Danto 1974: 56). Această idee conține și esența filmului de artă, unde realitatea, adică operele de artă, după procesul de interpretare devine o veritabilă operă de artă cu o perpetuare estetică autonomă.

În Europa primele filme dedicate artei apar în anii '20 ai secolului trecut. Având un caracter mai mult informativ, didactic, acestea s-au afirmat ca o modalitate reușită de popularizare a operelor. Cele lansate în anii '40 refuză deja simpla descriere a artelor, încercând prin limbajul cinematografic să impună o viziune analitică asupra tuturor genurilor de artă și, în mod special, asupra artelor plastice, evidențiind sensurile ei dramatice, conotațiile simbolurilor și metaforelor din operele ce s-au aflat la baza noii opere – cele cinematografice. Se știe că momentul cheie al evoluției filmului de artă ține de creația cineaștilor italieni Luciano Emmer și Enrico Gras. Ei au reușit ca prin filmele lor turnate pe baza frescelor lui Giotto, operelor lui Carpaccio, Paolo Uccello, Simone Martine, Piero della Francesca să reconstituie viața lui Christos. Astfel limbajul pictural se supune limbajului cinematografic, cristalizându-se o nouă operă – filmul, ce conține analiza operelor a mai multor pictori concomitent cu reconstituirea vieții lui Christos, asigurându-i statutul de arhetip infinit a lumii. aici pictura nu este numai materia primă pentru filmare dar și subiectul operei cinematografice. Nivelul artistic al filmelor cineaștilor italieni a fost remarcat de teoreticianul de film Andre Bazin drept „o revoluție a filmului de artă”.

Putem considera că o etapă importantă în evoluția filmului de artă este reprezentată de filmele regizorului francez Alain Resnais: *Van Gogh* (1948, Premiul Oscar), *Gauguin* și *Guernica* (1950), exemple de dublă interpretare a uneia și aceleiași realități: de către plastician și apoi de către cineast.

Despre acest efect de asimilare a unor limbaje străine de cel cinematografic a scris foarte inspirat esteticianul francez Elie Faure:

Elementele lor, complexitatea lor care variază și se îmbină într-o mișcare continuă, neprevăzută constant impus operei printr-o compoziție mobilă, neîncetat reînnoită, neîncetat ruptă și refăcută, ștearsă, reînviată, prăbușită, monumentală pentru o clipă, impresionistă în secunda următoare, constituie un fenomen prea radical nou ca, în legătură cu ele, să se mai poată gândi cineva la pictură, sau la sculptură, sau la dans și, mai puțin decât la orice altceva la teatrul de azi. Se deschide o artă necunoscută... (Elie Faure 1971: 36).

Astfel scria Elie Faure la 1964, când încă nu se puneau problema unei limite a interpretării în filmul de artă (problemă abordată în mod special de Umberto Eco abia în anii '90 ai secolului trecut).

Un alt eveniment important în calea de devenire a filmului de artă este pelicula regizorului francez Henri Georges Clouzot – *Misterul Picasso* (1955) –, unul din prea puținele filme în care opera de artă se naște în fața spectatorului. Picasso desena în fața camerei de filmat pe o pânză transparentă, acordând spectatorului posibilitatea unică de a deveni martorul actului de creație. Spre deosebire de multiplele simulări în sute de filme al acestui act complex, aici artistul, reușind să facă abstracție totală de echipa de filmare, crea cu adevărat. Desenele din film au intrat în fondul de aur a creației plasticianului Pablo Picasso.

Desigur, toate aceste lucrări cinematografice au exercitat o anumită influență și asupra evoluției filmului european de artă, asupra constituirii principiilor estetice ale genului, a modalităților de expresie cinematografică a unei realități artistice.

Și în filmografia filmului românesc de nonficțiune, și în cea a filmului basarabean figurează destul de frecvent opera cinematografică despre artă și cultură. Cortina de fier, ce a dezbinat mai multe decenii unul și același popor în două părți, nu a permis nici un fel de coinfluență între aceste două cinematografii. E vorba de o explorare a acelorași motive originare din aceeași mitologie, istorie și cultură. De aceea și similitudinile venite din fondul genetic prin subconștient în arta și cultura basarabeană sunt firești. Precum firești sunt și diversitățile obținute în procesul de abordare/ interpretare (concept, viziune, stil) de către cinești ai artei și culturii acelui neam de pe ambele maluri ale Prutului.

Vom încerca să evidențiem unele similitudini și diversități de ordin evolutiv, depistate în filmele de artă a două cinematografii, în urma declanșării procesului interactiv de sintetizare a operelor mai multor genuri de artă supuse limbajului cinematografic.

În România, filmul de artă se afirmă prin anii '50 ai secolului trecut. În această perioadă s-au creat o serie de pelicule care au constituit baza și perspectivele acestui gen de film. Avem în vedere, în primul rând, filmele regizorului Ion Bostan: *Nicolae Grigorescu*, *Theodor Aman*, *Uciderea pruncilor*, *Livenii lui Enescu* ș.a. Din aceste lucrări, predominante de un caracter didactic, informativ, mai mult de popularizare a valorilor artistice, se evidențiază filmul *Uciderea pruncilor* (1957), dedicat celebrului tablou al pictorului flamand Pieter Brueghel. Această operă cu rezonanțe biblice e reprezentativă pentru cea mai importantă categorie de lucrări ale plasticianului și anume acelea cu personaje numeroase și dispersate – *Numărătoarea de la Betleem*, *Ospățul de nuntă*, *Lupta dintre Post și Carnaval*, *Proverbele*, *Jocurile copiilor* ș.a. –, unindu-le doar spectrul cromatic. Felul lui Brueghel de a privi de la înălțime – fapt ce i-a permis să excludă eclipsarea reciprocă a personajelor, le-a prins foarte bine și cineaștilor, care au reușit să evidențieze în prim-planuri unele chipuri, unele detalii, ce apropie spectatorul mai mult de drama biblică, chiar dacă motivul respectiv ar fi doar un pretext, precum afirmă unei exegeți, pentru zugrăvirea unor scene din contemporaneitate. Mai concret, este înfățișat un pogrom tipic pentru cele organizate de exploatorul spaniol în Țările de Jos subjugate.

Valoros pentru posteritate este și un alt film al regizorului Ion Bostan *Livenii lui Enescu*, care integrează o serie de documente scumpe neamului nostru, și anume

fragmente din amintirile marelui compozitor – meditații profunde despre creație, viață și moarte, imaginea vie a artistului ș.a.

Cu un alt concept despre estetica și funcția filmului de artă se impune regizoarea Nina Behar, care într-un fel se specializează aproape exclusiv în acest gen, devenind mai târziu o pasiune constantă pentru ea. Prin filmul *Luchian* (1958), ea a efectuat a selecție riguroasă a operelor plasticianului, potrivindu-le printr-un montaj dinamic într-o anumită logică dramatică, evitând ideea unei simple antologii de tablouri. Nina Behar continuă cu *Itinerar din galeria Universală, Universuri picturale*, în care încearcă să găsească identitatea artistică a unor tineri plasticieni și concomitent, noi procedee și modalități de expresie cinematografică. Această regizoare a mai lansat și filmul *Pictorul Ghiață*, unde îl surprinde pe artist în al șaptezeci și optulea an de viață, aranjându-și expoziția de lucrări și dialogând cu propria creație, inspirată în mare parte din tradițiile populare, din lumea vieții rurale.

Trebuie remarcat un fenomen fără de precedent în alte cinematografii: a trebuit să treacă numai vreo douăzeci de ani pentru ca cineștii să simtă necesitatea de a reveni din nou la unele personalități evocate deja de ecranul documentar, cu noi completări ale operelor acestora, cu noi viziuni, dar și cu ambiția de a evita unele modalități de abordare a fondului ideatic, unele procedee depășite sau devenite stereotipuri în estetica sau în limbajul filmului.

La opera și destinul plasticianului Theodor Aman revine în 1978 regizorul Titus Mesaroș care este interesat, în primul rând, de temele tradiționale ale pictorului, supunându-le unei viziuni analitice în cadrul altui limbaj – cel cinematografic. Atitudinea exegetică a autorilor face ca acest film să fie mai bun, mai concludent decât cel precedent semnat de regizorul Ion Bostan.

Cineastul Erich Nussbaum revine, în 1975, la lumea pictorului Nicolae Grigorescu, dar, spre deosebire de filmul regizorului Ion Bostan, care s-a lăsat dominat de practica picturii în *plein air* a lui Grigorescu, de soluțiile de atmosferă, lumină și intensitate cromatică – caracteristice lucrărilor de până la plecarea pictorului pe front (1877) –, regizorul E. Nussbaum evidențiază tematica istorică din opera grigoresciană. Mai ales lucrările cu tematică istorică, lucrări de o profundă sensibilitate, fiind expuse la o expoziție din 1878, au atras atenția lui Eminescu care, cunoscând opera pictorului, a menționat că „*e de prisos de a mai aduce laude deosebitului talent al lui Grigorescu*” (Cubolteanu 2007). Contemplând aceste lucrări prin imagini filmice, în contextul marilor evenimente din istoria neamului, cineastul creează o sinteză emotivă, în care sunt puse față în față istoria și artistul.

În 1978, regizorul E. Nussbaum revine cu un film-omagiu, dedicat artistului plastic Ștefan Luchian. Peisajele și portretele se împletesc într-o suită plastică a unei lumi policromatice plină de sentimente de bucurie, dar și de suferințe. Atmosfera poetică creată de cineast prin toate componentele filmului pornește de la sensibilitatea universului plastic al operei pictorului Luchian. Comparativ cu filmul regizorului Ion Bostan, acest film e mai aproape de spiritul artistic al pictorului, de aspirațiile, de eșecurile și de împlinirile lui.

Referitor la un alt film al lui Nussbaum, despre acel „liric al culorii” – pictorul Alexandru Ciucurencu –, cunoscutul filmolog Călin Căliman e de părerea că este una dintre cele mai substanțiale creații ale genului. Pornind de la acest film, C. Căliman ajunge la următoarea concluzie:

Spre deosebire de acel soi de academism care caracteriza primele documentare consacrate artei plastice românești, aparatul de filmat era receptiv îndeosebi la ceea ce spectatorul unei expoziții nu poate reține dintr-o privire, filmul definindu-se ca un aplicat studiu al coloristicii operei lui Ciucurencu, servit fiind cu rafinament imagistic de operatorul Costea Ionescu-Tonciu și de ideea muzicală a lui Anatol Vieru (Căliman 2007: 146).

În 1966, apar pe ecrane două filme dedicate celebrului sculptor Constantin Brâncuși: *Brâncuși la Târgu Jiu*, al regizorului E. Nussbaum, și *Pași spre Brâncuși*, semnat de regizorul Adrian Petringenu. Dacă filmul lui Petringenu se impune prin trăsăturile sale eseistice, încercând să pătrundă în semnificațiile operei marelui artist, decodificând prin mijloace și procedee filmice esențele arhetipurilor, pelicula regizorului E. Nussbaum e axată pe corelația dintre viața artistului și opera sa, elucidând astfel geneza creației prin opere concrete ca *Poarta sărutului*, *Masa tăcerii*, *Cumințenia pământului*, *Coloana înfinită*, opere ce se află la Târgu Jiu, baștina lui Brâncuși, artistul care a venit cu o nouă metodă „pur sculpturală” de a gândi lumea (Eugene Ionesco). În tot traiectul filmului sesizăm cum ecourile timpurilor bătrâne se îmbină armonios cu un simț modern al formelor în spațiu, pentru ca apoi aceste forme atinse de geniu să dăinuie fără de hotar până peste timpurile noastre zbuciumate. În genericul acestui film apare și numele distinsului poet Tudor Arghezi, care este deja inițiat în arta documentarului, fiind protagonistul filmului *Prisaca lui Tudor Arghezi* (1959) al regizorului Paul Anghel.

În anul 1960, filmul *Cântecele Renașterii* obține cea mai înaltă distincție – „Palme d’Or”, a Festivalului Cinematografic Internațional de la Cannes. Regizorul Mirel Ilieșiu urmărește cu camera de filmat activitatea celebrului cor „Madrigal”, condus de dirijorul Marin Constantin. Găsește o serie de imagini filmice adecvate melodiilor interpretate de „Madrigal”, formând împreună o sinteză audiovizuală captivantă. Cu aceeași opțiune, regizorul M. Ilieșiu se apropie și de vigoasă și enigmatică lume a statuilor sculptorului Vida Gheza în filmul *Rădăcini*. În alte filme ale sale dedicate unor artiști plastici – *Paciurea* (1973), *Henri Catargi* (1975), *Mimi Podoianu* (1979), *Liniștea picturii* (1976) –, acest regizor obține stări emotive prin impactul unor momente biografice cu operele acestor artiști.

Condițiile de creație ale documentariștilor din Moldova Sovietică au fost mai dificile în plan ideologic. De aceea și începuturile filmului de artă au fost mai anevoioase. Subiectele despre artă și cultură erau incluse în revistele de actualități și se limitau doar la fixarea unor evenimente oficiale din domeniul artei și culturii. Cu foarte mici excepții, nu era evidențiat omul de creație, cu personalitatea sa: toți trebuiau să fie egali. De aceea toate subiectele se reduc la niște manifestări ideologice colective. Spre exemplu, în perioada 1950–1975, se scria numai despre decadele artei și culturii moldovenești la Moscova și în alte orașe din spațiul ex-sovietic și invers – decadele sau turneele acestora în Moldova –; au fost incluse în revistele cinematografice circa cincizeci de subiecte și șase ediții speciale dedicate integral unor asemenea evenimente.

Prin anii '60 în unele reviste de actualități începe să apară câte un subiect de 2–3 minute despre câte un artist și, în primul rând, despre cei care erau bine văzuți la palat. Astfel apar pe ecran plasticienii Mihai Crețu, Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu, Glebus Sainciuc, Eleonara Romanescu, Aurel David, compozitorul Eugen

Doga, coregraful Vladimir Curbet, cântăreții Nicolae Sulac, Maria Bieșu, ceramistul Serghei Ciocolov, meșterul de instrumente muzicale Liubomir Iorga ș.a. Astăzi, vizionând aceste subiecte, ne dăm seama de o funcție a documentarului aproape neglijată – cea de conservare a imaginii.

Din nefericire, trebuiau să treacă zeci de ani pentru ca cineaștii să aibă posibilitatea să revină cu filme integrale, la unele personalități vizate în periodicele cinematografice. Spre exemplu, la sculptorul Alexandru Plămădeală revine regizorul Anatol Codru, la pictorul Mihai Greco – regizorul Mircea Chistrugă cu filmul *Mihail Greco. Dincolo de culoare* (1988), la plasticianul Glebus Sainciuc – regizorul Valeriu Jereghi cu filmul *Gleb* (1983), pe compozitorul Eugen Doga îl aduce pe ecran regizorul Emil Loteanu (1983), la plasticiana Valentina Rusu-Ciobanu revine tot M. Chistrugă, cu filmul *Confesiune* (1985); pe interpretul și meșterul Liubomir Iorga îl vedem în filmul *Cantofabulă* (1988) realizat de Boris Vieru.

De personalitatea și creația sculptorului Alexandru Plămădeală, regizorul Anatol Codru se apropie prin mecanismele poeticului, încercând să-i deslușească și să-i exprime (prin limbaj cinematografic) sensurile metaforelor și simbolurilor tănuite în piatră pentru a cuprinde traiectoria zborului acestui artist, care a lăsat să dăinuiească în timp imaginea în piatră a lui Ștefan cel Mare, B.P. Hașdeu, Alexei Mateevici ș.a.

Condițiile feroce ale regimului totalitar, invidia și fariseismul colegilor de breaslă au măcinat destinul marelui nostru pictor, mereu incomodul Mihai Greco – eroul filmului *Mihail Greco. Dincolo de culoare*, intitulat foarte exact de regizorul Mircea Chistrugă, fiindcă filmul, așa cum presupune numirea sa, conține opera pictorului și destinul neîmplinit al acestui artist. Drept argument al atitudinii despotice a regimului față de oamenii de artă, a climatului psihologic, dar și a dramei vieții acestui artist, regizorul introduce o singură frântură de frază a eroului său, dar care, ca un fulger în noapte, a străbătut toată ființa artistului: „Greco, încă nu te-ai spânzurat?” – îl întreabă cineva prin telefon pe maestrul Greco în noaptea zilei când, la o adunare, creația sa a fost supusă unei critici dure din partea organelor de partid, dar, lucru știut, cu ajutorul ipocrit al „marilor” săi prieteni.

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

Un film de artă în sensul noțional al cuvântului apare în 1993. Este vorba de filmul *Obsesia* al regizorului V. Druc, 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, formând unele asocieri cu lumea de pe pânzele lui Bosch sau Chagall. Prin procedee și mijloace audiovizuale specifice filmului de nonficțiune cineaștul Vlad Druc reușește ca acele universuri propuse de plastician să le transforme în niște stări grave cu rezonanțe apocaliptice. Realitatea de pe pânze recreată în parametrii audiovizuali obține volum, ritm, sonoritate, devine alta, mai impresionantă. Se evidențiază și un factor, deloc de neglijat, cum ar fi, sporirea gradului de comprehensiune ale lucrărilor implicate în acest proces de sintetizare a mai multor genuri de artă. Drept că la acest film regizorul Vlad Druc ajunge după mai multe filme dedicate artei – *Goblen*, *Firul viu și Meșterul anonim*. Ultimul e despre inestimabilele fresce din Biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușeni, care, deteriorate de timp, de drama istoriei noastre, dar și de nepăsare, au rămas doar pe pelicula acestui film.

Pentru unii documentariști, care au activat în perioada regimului totalitar, filmul despre artă a fost un refugiu de la tematica excesiv ideologizată și fabricată la comanda autorităților.

Acestea sunt doar unele din multiplele similitudini și diversități din evoluția filmului de artă a două cinematografii. În ce privește existența acestor momente în domeniul esteticii filmului de artă, aș putea să menționez că cele create pe malul stâng al Prutului sunt mai poetice, uneori, poate, prea sentimentale, iar filmele produse în studiourile din România au un caracter mai analitic, mai rațional, regizorii îngrijindu-se mai puțin de haina artistică a operei lor. Dar toate aceste aspecte și probleme de ordin estetic necesită o abordare specială. Precum analize profunde și multilaterale, valorificări serioase necesită și filmele regizorilor români: Titus Mesaroș (*În pădurea cea stufoasă*), Nicolae Cabel (*George Bacovia – poemul de mâine*, *Ion Vlasiu – un drum spre oameni*, *Iarbă pentru caii liberi*) Florica Holban (*Un pictor al omului: Baba*), Slavomir Popovici (*Romanțe aspre*, *Semnul bradului*), Laurențiu Damian (*Maria Tănase*, *E atâta liniște în jur – Lucian Blaga*; *Eminescu – Truda întru cuvânt*, *Ion Țuculescu – Autoportret pe o frunză de toamnă*, *Coloana Infinitului sau Lecția despre infinit*) ș.a.

Interes ar prezenta și hermeneutica unor filme despre cultură și de artă ale cineaștilor din Republica Moldova (sigur, filme mai vechi, astăzi cineaștii având alte interese, mai „importante”, frumosul nu-i mai interesează!): Anatol Codru (*Arhitectul Șciusev*, *Neam de pietrari*, *Dimitrie Cantemir*, *Mihai Eminescu*, *Ion Creangă* ș.a.), Vlad Druc (*Goblen*, *Vai, sărmana*, *turturică*, *Aria* ș.a.), Mircea Chistrugă (*Spelunca*, *Cel care sunt*, *Aici departe*), iar la modul general filmul documentar de artă continuă să se impună drept un domeniu foarte important și cu mari perspective, mai ales, astăzi, când ecranele lumii sunt inundate de tot felul de surrogate, ce propagă cultul ororii, violenței și agresivității, filmul de artă rămânând a fi o oază de lumină și speranță.

Bibliografie:

- Barna 1971: Ion Barna, *Lumea filmului*, 2 volume, București, Editura Meridiane.
Căliman 2000: Călin Căliman, *Istoria filmului românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române.

Cubolteanu 2007: Vitalie Cubolteanu, *Nicolae Grigorescu*, în „Literatura și arta”, 17 mai.
Danto 1974: Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Ed. FH Frankfurt.
Faure 1971: Elie Faure, *Funcția cinematografului*, traducere de Florian Potra, București, Editura Meridiane.

Similarities and Diversities in the Art Movie of Two Cinemas

In the context of nonfiction film evolution the author underlines a certain category of films, and namely, the film about art.

In the Romanian nonfiction filmography the same as in Bessarabian films, frequently, figure films about art and culture. The Iron Curtain which divided one and the same nation in two parts for several centuries did not admit any interaction between these two cinemas. It is about the exploration of the same motives of even mythology, history and culture. Therefore the similarities coming from the genetic background through subconscious in Bessarabian culture and art are natural. The same obvious is the diversity acquired in the process of interpretation (concept, vision, style) by art and culture filmmakers of one and the same nation from both sides of the Prut.

The author of Romanian cinematography remarked a phenomenon with unprecedented in other movies: tuning back to some personalities already evoked before by the documentary screen, with additions, with new visions, and also with the ambition of avoiding some methods of approach, obsolete methods, or which became stereotypes in the aesthetic or in the language of film.

As for example, the director of the work of the *Theodor Aman* is Titus Mesaros, and the director of the *Nicolae Grigorescu* and *Luchian* works is Erich Nussbaum. There are several samples which confirm this qualitative return to the same personalities,

The conditions of work of the documentary from Soviet Moldova were difficult from the point of view of ideological plan. The subject about the people of art and culture were included selectively only in the actual reviews. And only in the 80s were launched the films about art. In addition, the documentary films about art still continue to be imposed as an important field with great perspectives in both cinemas.