

CĂLĂTORI LA HOTAR DE LUMINĂ

TRAVELS TO THE FRONTIER OF LIGHT

CZU: 791.4 + 77.0

Andrei DUMBRĂVEANU,
doctor în sociologie,
conferențiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova
ORCID: 0000-0003-4427-7119.
dumbraveanu.andrei@gmail.com

În societatea postmodernistă comunicarea audiovizuală a obținut mai multe și mai ușoare posibilități de răspândire a mesajului. Tehnicile digitale sunt relativ ieftine și accesibile pentru lumea dornică de legături reciproce, informații și relații. Ele au deschis noi orizonturi fotografiei și filmului, căci fiecare individ, dotat cu aparat telefonic mobil din generația a treia sau a patra, poate ușor să facă o fotografie sau să tragă un cadru filmat, unde să prezinte și să transmită mai departe ce a văzut el, mai repede decât ar scrie un text în care să-și expună impresiile. ”Mai bine odată să vezi decât de zece ori să auzi” – spune o zicală ce s-a ivit în vorbirea populară cu mult înainte de apariția aparatului de fotografiat și a camerei de filmat și nu se referea la aceste tehnici de surprinderea a imaginilor, ci la ochiul uman. Ochiul uman se deosebește de obiectivul camerei, oricât de perfect ar fi acesta din urmă, căci nu este rece, ci reacționează cu promptitudine la factorii din mediul exterior: zgomot, temperatură, mișcare etc. Imaginile surprinse de obiectiv depind de reacția ochiului, de abilitățile individului ce stăpânește aparatul de luat vederi, obiectivul nu face altceva decât să fixeze în timp doar instantanee, mici părți dintr-un întreg, rămas în afara cadrului. Astfel realitatea din imagine este modelată de viziunea subiectivă a operatorului, de abilitățile realizării cadrului, de capacitățile artistice și

cunoștințele estetice ale acestuia. Individul receptor percepe imaginea filmică în timpul real al vizionării ei, adică la timpul prezent, ca pe o expresie obiectivă a unei realități, iar prin ceea ce vede, el se consideră complice la eveniment. Deși receptorul mesajului este doar martor la o realitate virtuală, redată sugestiv, creierul lui asimilează conținutul imaginii filmice la fel cum percepe faptele unui eveniment la care este prezent în momentul desfășurării lui. Abia mai târziu, prin judecată, determină data când s-a produs acțiunea de pe ecran: în trecut sau în viitor.

Trecutul, prezentul și viitorul – timpul în imaginea filmică este perceput în urma analizei raționale pe care o facem după ce ne deprindem să descifrăm expresiile limbajului filmic. În atmosfera transparentă a comunicării neîngrădite, opiniile personale pot deveni mesaje care sunt luate drept adevăruri imuabile. Obligațiile convenționale înaintate față de emițătorul mesajelor în imagini, sunt motivate de prioritățile pe care receptorul le acordă imaginii față de sunet sau text tipărit. Astfel comunicarea prin imagini solicită competențe și aptitudini de înaltă responsabilitate pentru a nu distorsiona realitatea fie din ignoranță, fie din alte motive.

Cunoașterea limbajului filmic în comunicarea prin imagini este la fel de importantă, atât pentru comunicator, cât și pentru receptor, ca și gramatica scrisă pentru limbajul literar. Așa cum literele, silabele, cuvintele sunt orânduite după anumite reguli ca să formeze un text scris, ca să transmită receptorului un mesaj cu sens și semnificație, așa și imaginile în comunicarea audiovizuală au conținut semantic, valoare simbolică și sunt aranjate conform normelor ce corespund percepției vizuale de mintea omenească a înfățișării ființelor, obiectelor, evenimentelor. Numai că în cazul comunicării prin texte scrise oamenii sunt deprinși de mii de ani. Gramatica pentru ei a devenit o disciplină care este învățată din primii ani de școală și până la sfârșit, când individul susține un examen în scris la obiectul intitulat ”limba și literatura”. Altfel stau lucrurile când ne apropiem de comunicarea prin imagini. Aici tradițional terenul a fost marcat de oamenii aleși, dotați cu harul de a simți lumina așa cum simți apa și aerul și a reprezenta cele văzute între lumină și umbră, în timp și în spațiu. Aceștia au fost arhitecții și pictorii - personalități cu statut privilegiat, situate alături de casta sacerdoților.

De-a lungul vremii poziția lor în societate puțin ce s-a schimbat. Ei au creat un limbaj de comunicare prin imagini, încadrat în canoane religioase, codificat conform miturilor și cărților sacre, înțeles în mare doar de aristocrații, preoții și filosofi timpurilor, limbaj care a contribuit substanțial la dezvoltarea artei plastice, a frumosului, a esteticii. Comunicarea în imagini obținea suport pentru a deveni cultură de masă în sec. XIX, odată cu inventarea aparatului de fotografiat și a camerei de cinema. Apăreau noi profesii: de fotograf și de operatori, de scenariști și de regizori de film. Chiar de la începuturi cinematografia pretindea la locul șapte în topul artelor. Avangardiștii filmului n-au întârziat să cerceteze, să experimenteze, să descopere tehnici de exprimare prin imagini. Limbajul comunicării audiovizuale obținea o ținută selectă în atelierele cinematografiei. Gramatica filmului a solicitat și a obținut alfabetul filmic. În timp ce comunicarea în imagini se perfecționa continuu, iar discursul filmic devenea tot mai atractiv, acționând la nivel de subconștient, receptorii produselor filmice în mare rămâneau reticenți la alfabet, gramatică și limbaj filmic, pentru mulți dintre ei realitatea din lumea filmului și în prezent este identică cu cea din viața de zi cu zi, iar măsurile de apreciere în consumul de masă sunt echivalente cu valorile de artă autentică. În condițiile când tehnologiile digitale devin inerente în sistemele de comunicare de masă, iar sistemul de valori este cuprins și el de schimbări neconținute, semnele de orientare și unitățile de apreciere pot fi găsite doar fi modele bazate pe tradiții, pe reprezentări colective a realităților istorice. Deținătorii și promotorii modelelor de comunicare prin imagini nu formează contingente și nici grupe speciale de comunicatori prin imagini, ci sunt artiști ai creativității de valoare, firi modeste de obicei, care se învrednicesc mai ales să fie menționate și apreciate la festivaluri de fim, la expoziții de artă fotografică, sunt menționați de critici în cronici de specialitate, lucrările lor constituind obiecte de discuții în sfera esteticului pe pagini de reviste și monografii.

În lucrarea de căpătâi „Arta cinematografică din Republica Moldova” semnată de Ana-Maria Plămădeală, Dumitru Olărescu, Violeta Tipa, capitolul V „Filmul documentar la răspântie de veacuri”, este plasată o fotografie semnificativă, intitulată „Trei prieteni: operatorii Ion Bolboceanu, Pavel Balan și fotografii Mihai Potârniche” [1]. Cu

siguranță deplină putem afirma că fotografia publicată reprezintă trei piloni ai comunicării prin imagini din R. Moldova.

Mihai Potârniche a editat în 2014 o amplă lucrare de istorie în imagini intitulată „Antologia fotografiei basarabene”. În textul de frontispiciu autorul menționa: „Ion Bolboceanu și Pavel Balan, unii dintre ctitorii documentarului național, realizează paralele și fotografii, care reprezintă un prim pas sigur către fotografia artistică națională ” [2].

Fotografia reprezintă punctul de pornire a cadrului filmic și este definită în limbaj cinematografic ca fotogramă.

Și Ion Bolboceanu, și Pavel Balan au absolvit în 1962, respectiv în 1965 Facultatea de operatori de imagine a Institutului Unional de Cinematografie de la Moscova (VGİK) – una dintre școlile prestigioase de film, recunoscută în toată lumea. Ei sunt printre primii basarabeni crescuți și formați în mediul autohton, rustic cu tradiții și ritualuri, acoperite de mersul rătăcitor al timpului, dar spre fericire păstrate din tată în fiu ca niște norme nescrise de conduită, care au ajuns să prindă grai și în arta filmului de nonficțiune și de ficțiune.

Ion Bolboceanu a prezentat publicului galerii de personalități și de oameni simpli, necunoscuți, dar și de artiști renumiți, care au făcut cultură și au făurit istoria timpului lor. Pe toți ia surprins în fotografii și în secvențe de film documentar.

Imaginea filmică, semnată de Ion Bolboceanu în documentarele „În oglinda tablourilor” – 1966, „ Eu și toți ceilalți ” – 1967, „ Fresca pe alb ” – 1967, „Arta” – 1971, „Alexandru Plămădeală” – 1969, „Danșul toamnelor noastre” – 1983, „Nicolae Sulac” – 1986, „ M. Grecu, din partea cealaltă a culorii ” – 1989, „Limba noastră” – 1990, poartă amprenta unei individualități de rezonanță, care inspirată de modelele timpului, a știut să apropie obiectivul rece al camerei de luat vederi de omul creator, aflat în activitate cotidiană, de exponentul făuririi într-un mediu al revoluției „fără de început și fără de sfârșit”.

Iar Pavel Balan în comunicarea prin imagini este un ales al destinului. Din haosul mișcării în clipa trecătoare noi, oamenii, alegem evenimentele, care ne impresionează și le păstrăm în memorie, așa cum le-am înțeles în acel moment, considerând că ele atunci marcau traiectoria trecerii prin mediul social. În realitate, ceea ce noi numim evoluția

evenimentelor în proximitate temporală și spațială, Edgard Morin consideră că nu este altceva decât o expresie a dezordinii universale. „Ea permite (fluctuații) alimentează (întâlniri) constituirea și dezvoltarea fenomenelor organizate. Ea co-organizează și dezorganizează în același timp. Toată devenirea este marcată de dezordine: rupturile, schismele, devianțele sunt condiții ale creațiilor, nașterilor, morfogenezelor ” [3].

Sociologul și filosoful francez, preocupat de natura umană consideră că omul este un produs al jocului ordinii și dezordinii, al organizării și reorganizării permanente, al informației și al „zgomotului”, al entropiei și negentropiei, dar impus până la cel mai înalt grad de complicitate, de deschidere, de incertitudine pe care îl cunoaștem până azi ”.

Referințe:

1. Plămădeală, A-M., Olărescu, D., Tipa, V. *Arta cinematografică din Republica Moldova*, Chișinău: Craferma Libris, 2014
2. Potârniche, M. *Antologia fotografiei basarabene*, Chișinău : Editura Princeps, 2014
3. Morin, E. *Paradigma pierdută- natura umană*, Iași : Apollonia, 2012