

## UNITATE ȘI DIVERSITATE CULTURALĂ PRIN FORMULE FILMICE<sup>1</sup>

DUMITRU OLĂRESCU\*

Unul dintre principiile fundamentale, unitate prin diversitate culturală, ale proiectului european evoluează cu succes prin procesul de interculturalitate în domeniul artei cinematografice, grație, în primul rând, limbajului său universal, dar și abordărilor frecvente ale unor teme de interes comun pentru întreaga civilizație.

Paradigma interculturală, cu ieșiri frecvente în spații transculturale, i-a interesat în mod special pe autorii filmelor de nonficțiune dedicate artelor. Acest gen de filme, ca urmare a potențialului lor de explorare, asimilare și supunere limbajului cinematografic a altor genuri de artă (arta plastică, teatrală, coregrafică, arta populară etc.) din diverse civilizații și culturi, s-a impus drept o categorie deosebită în evoluția cinematografului mondial de nonficțiune, provocând cineștii din diverse timpuri și spații. Interesați de valorificarea operelor de artă, dar și de evidențierea prin acestea a unor probleme de ordin social, cultural și moral, ei n-au ținut cont de hotarele geografice, naționalități, religii și de alte motive. Astfel poate fi explicat faptul că vestitul regizor francez Alain Resnais s-a afirmat cu documentarul de artă dedicat pictorului olandez Van Gogh – filmul, căruia i-a fost decernat premiul Oscar, a constituit o etapă semnificativă în evoluția genului. Mai târziu, cineastul Resnais lansează pe ecranele lumii filmul *Guernica*, inspirat de lucrarea lui Pablo Picasso, care, pe baza unui fapt istoric – tragedia orașului basc Guernica, șters totalmente de pe fața pământului în 1937 de bombardamentele fasciste –, creează o frescă de mare rezonanță civică și artistică. În componentele filmului se întâlnesc două culturi – cea franceză și cea spaniolă – și concepțiile a doi mari artiști asupra aceluiași eveniment. Astfel, tragedia poporului basc devine durerea pictorului spaniol Pablo Picasso și apoi, prin discursul cinematografic,

---

<sup>1</sup> Articolul reprezintă textul comunicării omonime susținute la simpozionul internațional *Valențe europene ale românisticii actuale*, organizat de Institutul de Filologie Română „A. Philippide” al Academiei Române, Filiala din Iași, și de Asociația Culturală „A. Philippide”, Iași, 21–23 septembrie 2016.

\* Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

durerea sfâșietoare a autorilor filmului, a celor trei monștri sacri: Alain Resnais – regizorul, Paul Eluard – poetul, autor al comentariului literar, și actrița Maria Cassares – irepetabila interpretă a poeziilor lui P. Eluard. Prin film, acești artiști francezi au reușit să împărtășească lumii tragedia unui popor.

După același principiu, Alain Resnais proiectează și filmul de ficțiune *Hiroshima – dragostea mea* ca pe un poem de dragoste pe fundalul mării tragedii a poporului japonez, care a trecut prin groaznicul calvar al războiului atomic.

Regizorul Ion Bostan fondează genul filmului de artă în cinematografia română de nonficțiune cu filmul său *Uciderea pruncilor* – o „ecranizare” a lucrării omonime a celebrului pictor flamand Pieter Bruegel.

Drept exemplu de unitate prin diversitate de culturi și de viziuni ne poate servi Festivalul Filmului de Artă (București, 2016), dedicat celebrului sculptor Constantin Brâncuși. În programul Festivalului au fost incluse patru filme despre viața și creația marelui artist român create de cineaști străini: *Sculpture: Brancusi* (regia Alain Fleischer), *Tony Cragg on Constantin Brancusi* (regia Christopher Swayne), *Cumințenia pământului* (regia Manase Radnev, Constantin Chelba) și *Brâncuși sau școala de a privi* (unul dintre cele mai reușite filme dedicate celebrului sculptor român, creat de regizorul francez Jean Pradinas, împreună cu poetul Marin Sorescu, în calitate de scenarist, Boris Ciobanu – autorul imaginii, Gheorghe Zamfir – autorul partiturii sonore și Barbu Brezianu, în calitate de consultant). La acestea se adaugă un film curios, *În căutarea tatălui pierdut*, creat de regizorul român Ionuț Teianu, opera și personalitatea lui Brâncuși fiind privite prin prisma unui bătrân de 80 de ani, care până în prezent n-a dorit să dezvăluie faptul că tatăl său este Brâncuși (mama lui fiind Vera Mour, una dintre iubitele sculptorului). El vine în satul natal al tatălui său, la Hobița, unde face cunoștință cu consătenii artistului și cu unele opere. La fel s-a întâmplat și cu sculptorul britanic Tony Cragg, influențat de creația brâncușiană, care vine la Târgu Jiu să afle mai multe despre opera lui Brâncuși și rădăcinile ei.

Aceste filme conțin în fond aceleași interpretări ale semnificațiilor creației lui Brâncuși, doar cu unele idei și viziuni noi sau subiective, precum aceea că opera lui Brâncuși are un caracter așezat pe elemente vechi populare, cu mult mai pronunțat decât cel modern. După ce vizitează Hobița, Tony Cragg conchide că Brâncuși nu s-a prea îndepărtat de baștina sa, aceasta fiind și o antiteză la teza, devenită antologică, a lui Eugen Ionesco despre faptul că Brâncuși, prin opera sa, a modernizat anticul.

Există și alte exemple, multe la număr, care fac posibilă punerea în concordanță a unor concepții și practici interculturale, precum și configurarea unității prin diversitatea culturilor și valorilor spirituale.

În cadrul evoluției artei cinematografice de nonficțiune s-a afirmat astfel și filmul documentar de artă – o categorie deosebită de filme, în care, pe baza operelor de artă finisate, se creează o nouă operă de artă – cea cinematografică. Iar în aria polifuncțională a acestei categorii se impun multe lucrări

cinematografice importante ca valoare artistică, în care operele de artă au servit drept pretext pentru cinești de a aborda unele dintre cele mai grave probleme de ordin social, moral și ideologic ale civilizației, aspect mai puțin studiat în filmologia europeană.

Cercetările noastre sunt concentrate asupra unora din aceste filme de artă: *Guernica*, *Și statuile mor* (regia Alain Resnais), *Dezastrele războiului* (regia Jean Grémillon), *Uciderea pruncilor* (regia Ion Bostan), *Pătrat negru* (regia Iosif Pasternak). Același subiect îl abordează și regizorii Anatol Codru (*Eu, Nicolai Costenco*), Vlad Druc (*Vai, sărmana turturică*), Mircea Chistrugă (*Mihai Greco. Dincolo de culoare*).

Filmul *Guernica*, devenind un eveniment în contextul social-cultural al secolului trecut, l-a interesat și pe cunoscutul filmolog francez Georges Sadoul: „*Guernica* a depășit cadrul unui film de artă. În această simfonie plastică, Resnais face să se îmbine într-un torent unic multiple evenimente eterogene: «perioadele» lui Picasso, picturi, fragmente de articole din ziare, sculpturi, fotografii din reviste – toate acestea alternează în afara oricărei logici cronologice... Ea nu este atât instructivă, cât lirică, este un cânt admirabil în imagini vizuale” (Sadoul 1959: 8).

Astfel, pe lângă faptul că este un veritabil film de artă (Grand Prix Pentru cel mai reușit film de artă, la Festivalul Internațional din Punta del Este, Uruguay, 1952), datorită mesajului său vibrant, *Guernica* se impune la același nivel și ca un film antirăzboi. Aceste două teme vor domina creația cinematografică a regizorului Alain Resnais.

O a doua temă a altui film despre artă – *Și statuile mor* (1953) – semnat de A. Resnais și Chris Marker, a declanșat mari probleme. Cu lux de argumente audiovizuale, ei au demonstrat că, în numele profitului, procesul de colonizare corupe conștiința, manifestă o forță distructivă asupra tradițiilor, asupra lumii spirituale a băștinașilor. Arta adevărată este coruptă și *statuile mor*, fiind substituite de diverse surrogate și kitsch-uri pentru o lume turistică occidentală. A. Resnais și Ch. Marker au stârnit astfel intervenția cenzurii, care a interzis filmul pe un timp nedeterminat, fiind învinuiți de antirasism și anticolonialism. Lor li s-au alăturat mulți cinești și cinefili, care ulterior au fondat cluburi întru susținerea veritabilelor opere de artă, opunându-se pseudoartei comerciale. După acest film, A. Resnais este nevoit să abandoneze regia, și se dedică o bucată de timp montajului, operație în care se perfecționează, ajutându-și cu generozitate camarazii de idei și colegii mai tineri.

Înainte de Pablo Picasso, tot dintr-un eveniment real – Războiul Franco-Spaniol (1808–1814) – s-a inspirat și pictorul Francesco de Goya, a cărui creație i-a interesat pe cineștii francezi Jean Grémillon și Pierre Kast. Acești doi cinești fac filmul *Dezastrele războiului*, dedicat unuia dintre cele mai tragice evenimente din istoria Spaniei, provocat de conașionalii lor, care, în frunte cu Napoleon Bonaparte, au cucerit

și subjugat Spania timp de mai mulți ani, urcându-l pe tron pe un frate al lui Napoleon – Joseph Bonaparte. La baza filmului se află celebra serie de gravuri *Dezastrele războiului*, a lui Francesco de Goya, începută în timpul războiului (1810) și finalizată peste 10 ani, dar, din varii motive, publicată postum abia în 1863.

Așa cum operele lui Goya, prin însăși esența lor estetică, au păstrat tradițiile vechi, concomitent fiind totuși orientate spre mari deschideri moderne, tot astfel, filmul *Dezastrele războiului*, în care regizorii Grémillon și Kast au utilizat limbajul cinematografic tradițional, dar din perspectiva înnoirii sale prin cadrage și travlinguri mai îndrăznețe, printr-o dinamică mai spectaculoasă, provocată de efectele de montaj, de cele sonore și de partitura muzicală. Iar lumina dezintegrează formele picturale în particule moleculare, în pori ce respiră, sugerând viață și profunzimi imprezvizibile. Toate acestea ne duc la gândul că filmul *Dezastrele războiului*, aidoma operei lui Goya, a fost conceput „mai mult să provoace decât să informeze, să exprime decât să nareze” (Serafini 2009: 127). Cei doi regizori au făcut ca, în filmul lor, realismul dramatic din gravurile lui Goya să devină mai pronunțat, iar stilul său, de un inconfundabil impresionism domină tot filmul, evidențiindu-se astfel expresia universală a operei marelui artist spaniol.

Autorii filmelor *Guernica* și *Dezastrele războiului*, prin trimiteri la lucrările lui Pablo Picasso și Francesco de Goya, au abordat astfel importante probleme sociale și general-umane, pronunțându-se vehement, în plan global, contra dezastrelor antiumane.

Nu știm exact care ar fi fost motivul deciziei cineastului român Ion Bostan să creeze un film pe baza tabloului *Uciderea pruncilor* al pictorului flamand Pieter Bruegel. Să fi fost tragedia motivului biblic, tratat cu mare iscusință în tablou? Sau faptul că o copie a acestei lucrări, executată perfect de fiul lui Bruegel – Bruegel cel Tânăr – se află la Muzeul de Artă din București? Ori poate alte încercări l-au provocat pe regizorul român ca, după alte două filme dedicate artei plastice – *Pictorul Nicolae Grigorescu* și *Theodor Aman* –, dar realizate într-un stil academic cu pronunțate valențe monografice, să treacă la o altă modalitate de gândire cinematografică, la cea alegorică, cu filmul *Uciderea pruncilor*? Înclinăm să credem că pe cineastul Ion Bostan l-a provocat și arta veritabilă pentru care a avut o deosebită predilecție. Dar să ne amintim și de contextul social-politic în care se aflau țările lagărului socialist, inclusiv România, în anii '50 ai secolului trecut, când a fost creat filmul *Uciderea pruncilor*: condamnarea cultului personalității; impunerea unor condiții drastice de către imperiul sovietic, chiar amenințări dure; invazia sovieticilor sub drapelul imperialismului în Ungaria (mai târziu, acest fel de a veni în oșpeție cu tancurile devine tradițional).

De aceea, filmul regizorului Ion Bostan trimite la aceste condiții inspirate din opera picturală a lui Bruegel. Prin interpretarea alegorică sau fantastic-satirică,

caracteristică operei lui Bruegel, se întrevede poziția lui protestatară, pictorul îndrăznind să facă aluzii directe la tragismul epocii sale și la ducele de Alba, care a inițiat și a dirijat grozavele represalii. Un artist ca Bruegel nu putea rămâne indiferent la gravele crize sociale, morale și politice din vremea sa. În lucrarea *Uciderea pruncilor*, el reușește să interpreteze și să adapteze cunoscutul motiv biblic – uciderea pruncilor din porunca lui Irod<sup>2</sup> – la condițiile țării sale. Acest fapt îl încercă și cineastul Ion Bostan, însă, din motive bine cunoscute, o face foarte aluziv și foarte atent.

*Uciderea pruncilor* rămâne primul film de artă din cinematografia română de nonficțiune și tot primul în care avem posibilitatea să sesizăm unele trăsături ale impactului a două genuri de artă și a două culturi: cea flamandă și cea românească. Dar suntem și martorii unui fapt, când printr-un film de artă regizorul Ion Bostan reușește abordarea unui motiv biblic, atribuindu-i noi semnificații în contextul problemelor contemporaneității.

Astfel, prin filmele lor, cineștii Alain Resnais, Chris Marker, Jean Gremillion, Pierre Kast și Ion Bostan au adus în contemporaneitate amplificat mesajele lucrărilor unor plasticieni ca Pablo Picasso, Francesco de Goya, Pieter Bruegel, conferindu-le prin limbajul cinematografic mai multă amploare, profunzime, substanță emotivă și noi semnificații. Autorii filmelor de artă cunosc bine mijloacele și procedeele cinematografice specifice filmului dedicat picturii, ce necesită apelul la decupaje minuțioase și încadraturi exacte, capabile să păstreze fondul ideatic al operei originale, dar și să genereze noi idei, noi asociații. Aici măiestria regizorului și a operatorului se impune prin selectarea, „ruperea” sau disecarea fragmentelor de imagini picturale și a detaliilor dintr-un întreg și încadrarea acestora, conform legilor dramaturgice, în spațiul aceluia patralater unde se cumulează repercusiunile tuturor operațiilor artistice efectuate de cinești.

Evoluția acestei categorii de filme, valorificând opera de artă, a schimbat vectorul funcțional pentru mai multe opere cinematografice, conferindu-le posibilități reale în abordarea altor teme și a altor fonduri ideatice importante pentru civilizația contemporană.

Conceptualizarea interculturalității în filmul de artă constituie un proces complex, mai ales atunci când apare, lucru firesc, momentul interpretării unor realități sau a unor fenomene artistice. Funcția interpretativă a artei și a culturii, în mod general, are un rol important când ținem cont de interacțiunea valorilor interculturale integrate în procesul finit și care, grație interpretării, devine un bun spiritual comun.

Deci, procesul de interpretare estetică a interpretărilor se află la baza filmului de artă – o sinteză organică, artistico-analitică, compusă din mai multe viziuni,

---

<sup>2</sup> „Iar când Irod a văzut că a fost amăgit de magi, s-a mâniat foarte și, trimițând [oștiri – n.n.] a ucis pe toți pruncii care erau în Betleem și în toate hotarele lui, de doi ani și mai în jos, după timpul pe care îl aflase de la magi” (*Noul Testament, Sfânta Evanghelie după Matei*, 2:16).

concepte, asimilări de limbaje ale diverselor genuri de artă, modalități de interpretare. În componentele filmului de artă avem posibilitatea să admirăm repercusiunile impactului spiritual al unor personalități din diverse spații și civilizații cu cineștii – reprezentanții celei mai moderne arte. În acest demers se intersectează, aici interferează cele mai vechi și cele mai moderne tradiții, culturi și arte, fapt ce necesită implicarea multidisciplinară (estetică, filosofică, istorică, culturologică, antropologică ș.a.) și interculturală prin care se valorifică, devin comune problemele culturii moderne, dar și motivele ancestrale din cele mai diverse stratificări mitologice ale tuturor popoarelor și ale tuturor timpurilor.

Astfel, grație polifuncționalității sale și potențialului de explorare a realității, de asimilare și supunere față de limbajul cinematografic a mai multor genuri de artă din diverse civilizații și culturi, filmul de artă a provocat cinești din toate timpurile și spațiile „cinematografice”. Aceștia, interesați de valorificarea operelor de artă – una dintre funcțiile principale ale filmului artistic –, dar obsedați și de marea dorință de a spune lumii ceva nou, ceva important, n-au ținut cont de hotare geografice, naționalitate și de alte motive ce nu se integrează în sferile de măiestrie artistică și talent. În acest context, devin cunoscute pe ecranele lumii filmele cineștilor olandezi Henri Storck și Paul Haesaerts, unul, dedicat plasticianului flamand Rubens și altul, *De la Renoir la Picasso*, o panoramă concepută conform unei rigori axiologice. La rândul lor, regizorii francezi Jean Grémillon și Pierre Kast au găsit expresii filmice originale pentru a evoca dezastrele războiului prin operele pictorului Francisco de Goya – figură simbolică pentru Spania.

Cu totul alte interese artistice, alte lumi se află în atenția cineștilor italieni Luciano Emmer și Enrico Gras, care, după lansarea filmelor de artă *Povestire despre o frescă* și *Romanul unei epoci*, creează documentarul *Paradisul terestru*, având la bază opera pictorului olandez Hieronymus Bosch *Grădina desfătărilor* – cea mai complexă, mai bogată și mai variată în semnificații creație dintre celebrele tripticuri panoramice, precum *Carul cu fân* și *Ispitele Sfântului Anton*. Tripticul selectat de cineștii italieni pentru interpretări cinematografice dezvăluie o erupție de fantezie: portretizările idilice ale omenirii la vârsta inocenței vin să contrasteze puternic cu scenele apocaliptice, monstruoase pline de haos, absurditate și coșmar. Aceste contraste sau juxtapuneri ale celor mai diverse stări, gândite și construite pe baza unei imaginații ieșite din comun, expuse în secvențe plastice deosebite din punctul de vedere al conținutului, dar și compozițional și cromatic constituie axa dramaturgiei filmului *Paradisul terestru*. În narațiunea cinematografică, regizorii s-au folosit creativ și de faptul că inclusiv din punct de vedere compozițional tripticul a fost conceput la modul dramaturgic: alături de cele mai erotice, obscene, perverse, dar frumoase desfătări, interpretate de Bosch în culori gingașe, pastelate, se află groaznică Judecată de Apoi – concepută în cele mai sumbre culori. Cineștii italieni reușesc să descifreze în acest mod conotațiile limbajului profund alegoric al operei picturale a lui Bosch și propun soluțiile lor audiovizuale.

Astfel, filmele nominalizate ne ajută să discernem o deschidere transculturală influențată de patternurile sociale și culturale în care artiștii cineaști activează, filmul iradiind contacte sociale și artistice, într-o interferență complexă de viziuni și interpretări. Or, integrarea într-o cultură străină impune revizuirea propriei identități, a propriei concepții asupra lumii, presupunând restructurări și transformări. Abordările culturale (și transculturale) prin filmul de artă generează procese de valorificare sau chiar de universalizare ale unor opere de artă, dar și evidențierea unor probleme de ordin social, cultural și moral.

În cadrul filmului de artă, relațiile interculturale ale celor două persoane – cineastul și autorul operei – au posibilitatea creării unui nou produs – *tertium quid* (al treilea ceva), care poate fi de multe ori superior și mai profund decât realizarea acestuia în condiții obișnuite. Afară de dublele delectări estetice prin artele plastice și arta filmului, aceste argumente audiovizuale evidențiază unii factori din amplul spectru polifuncțional al filmului de artă. În plan general, ele ne-au convins că filmul de artă a reușit să asimileze, să interpreteze și să sintetizeze mai multe culturi, tradiții, genuri de artă, supunându-le limbajului cinematografic. Tot prin filmul de artă devenim martori la procesul prin care suferințele, problemele, aspirațiile unor artiști ca Pieter Brugel, Pablo Picasso, Francesco de Goya, Hieronymus Bosch devin comune și tot atât de importante pentru alți artiști ca Ion Bostan, Alain Resnais, Luciano Emmer și Enrico Gras, Jean Grémillon și Pierre Kast ș.a. Cercetarea mai multor exemple de filme de artă face posibilă punerea în concordanță a unor concepții și practici interculturale, precum și configurarea unității și pluralității valorilor și culturilor – factori decisivi într-un eventual paralelism cu inevitabila globalizare a artei, culturii și a întregii activități umane.

#### BIBLIOGRAFIE

- Sadoul 1959 = Georges Sadoul, *Lumea și picătura de rouă*, „Les Lettres françaises”, nr. DCCLXXVIII, p. 8–10.  
Serafini 2009 = Giuliano Serafini, *Viața și opera lui Goya*, traducere din limba italiană de Irina Luncan, București, Adevărul Holding.

#### CULTURAL UNITY AND DIVERSITY THROUGH FILM FORMULAS

#### ABSTRACT

One of the fundamental principles, unity through cultural diversity, of the European project evolves successfully through the cross-cultural process in the field of cinematographic art, thanks, first of all, to its universal language, but also to the frequent approaches of topics of common interest to the whole civilization.

The intercultural paradigm, with frequent outpourings into transcultural spaces, has particularly interested the authors of non-fiction films dedicated to the arts. Due to its potential for exploration,

assimilation and subjection of the cinematic language of other genres of art (plastic arts, choreography, etc.) belonging to various civilizations and cultures, this kind of film imposed itself as a special category in the evolution of world non-fiction cinema, challenging filmmakers of all times and spaces. Being interested in the valorization of artworks, but also in highlighting social, cultural and moral issues, the filmmakers did not take into account the geographical boundaries, nationalities, religions and other motives. Thus, it can explain the fact that based on the work *Guernica* by the Spanish artist Pablo Picasso, the French director Alain Resnais creates a homonymous film, inspired by the tragedy of the Spanish town of Guernica, which was totally destroyed in 1937 by the fascist bombers.

The film director Ion Bostan finds the genre of art film in the Romanian non-fiction cinematography with his film *The Massacre of the Innocents (Uciderea pruncilor)* – a “screening” of the homonymous work of the famous Flemish painter Pieter Bruegel.

*Brâncuși or the School on How to See (Brâncuși sau școala de a privi)* is one of the most successful films dedicated to the famous Romanian sculptor. It is created by the French director Jean Pradinas alongside with the poet Marin Sorescu, as a screenwriter, Boris Ciobanu, author of the image, Gheorghe Zamfir, author of the sound track and Barbu Brezianu, consultant of the film.

These and other examples make possible to reconcile intercultural concepts and practices and also the configuration of unity through the diversity of cultures and spiritual values.

**Keywords:** *ethnographic documentary, nonfiction film, art film, traditions, national identity.*