

FILMUL „GUERNICA“: VALENȚE SOCIAL-ARTISTICE (studiu de caz)

THE FILM „GUERNICA“: SOCIAL AND ARTISTIC FACETS (case study)

DUMITRU OLĂRESCU,

conferențiar, cercetător științific coordonator, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural al A.Ș.M, Chișinău

Autorul elucidează unele aspecte controversate din cadrul tipologiei filmului de nonficțiune despre artă. Pe baza filmului francez Guernica (regizori — Alain Resnais, Robert Hessens, 1950) se caracterizează specificul filmului despre artă, în care operele de artă, ce se află la baza filmului, afară de valențele lor artistico-estetice, servesc drept pretext pentru abordarea de către cinești a unora dintre cele mai grave probleme ale societății fie de ordin social, ideologic sau moral.

Cuvinte-cheie: Guernica, operă plastică, film despre artă, limbaj cinematografic, montaj asociativ, specie de film, tipologie, estetica filmului, filmografie, Picasso, Resnais.

The author elucidates some controversial aspects within the typology of nonfiction film about art. On the basis of the French film „Guernica“ (directors — Alain Resnais, Robert Hessens, 1950) the author characterizes the specific feature of the film about art, where the artworks, that are at the bases of the film besides their social and artistic facets, serve as the main motive filmmaker's approach to the most serious problems of society, social, ideological or moral.

Keywords: Guernica, plastic work, film about art, cinematic language, associative editing, film genre, typology, film aesthetics, filmography, Picasso, Resnais.

În evoluția filmului de nonficțiune s-a impus de-a lungul timpului documentarul despre artă — un gen important prin polifuncționalitatea sa, dar controversat de la apariție și până în prezent.

Cercetările asupra filmului despre artă, ce are la bază procesul de interpretare cinematografică a interpretărilor efectuate deja de autorii operelor finite și integrate în film, trecerea în limbaj cinematografic a altor genuri de artă, prezintă unele dificultăți din cauza complexității prin definiție a acestei categorii de filme. Una din probleme se referă și la tipologia genuistică a filmului despre artă.

Din încercările mai multor teoreticieni și critici de film, cum ar fi Jacques Goimard, J.P. Hodin, Francis Bolen, Francois Porcile, Henri Lemaitre, P. Francastel, Nina Behar și alții, se evidențiază mai multe specii ale filmului despre artă: publicistic, film-portret, eseu, film de artă, de studiu al artelor ș.a. Toate acestea au diverse scopuri — estetic, educativ, cognitiv ș.a., iar vectorul principal fiind comprehensibilitatea și valorificarea operelor de artă.

Dar criticul și teoreticianul de film italian Lauro Venturi depistează în filmografia filmului despre artă lucrări în care „...opera de artă servește drept pretext pentru altceva“ [1, p. 386], 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* în regia lui Alain Resnais în colaborare cu Robert Hessens. 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 Francisco de Goya dedicate tragicilor 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 prin procesul de intensificare a turismului și a contrabandei, o critică dură a atitudinii civilizației albe față de spiritualitatea popoarelor africane.

Și filmul *Uciderea pruncilor* al regizorului român Ion Bostan, creat pe baza operei omonime a cunoscutului pictor flamand Pieter Bruegel, afară de aspectele artistico-estetice, conține aluzii la problemele social-ideologice ale anilor 50 ai secolului trecut.

Filmul documentar *Guernica* al regizorului francez Alain Resnais, creat în colaborare cu Robert Hessens, este unul dintre argumentele caracteristice pentru specia filmului despre artă, în care opera de artă constituie un pretext pentru a aborda unele probleme majore ale societății. De aceea ne vom opri în mod special la acest film, analizând coordonatele conținutiale, compoziționale și alte aspecte ce țin de limbajul cinematografic, de estetica filmului de nonficțiune despre artă.

După ce în noaptea de 26 aprilie 1937 legiunea aeriană *Condor* — cadoul lui Adolf Hitler pentru Francisco Franco — șterge de pe fața pământului orașelul spaniol Guernica (două mii de morți, bombardamentul avea drept scop experimentarea urmărilor pe care le au asupra populației civile efectele combinate ale bombelor explozive și ale celor incendiare) — tradiționala capitală a bascilor, Pablo Picasso creează una din cele mai sfâșietoare compoziții inspirate cândva de război — fresca *Guernica*, o sinteză supremă a artei sale, un patetic protest contra fascismului. *Guernica* rămâne a fi primul tablou din istoria artei ce a dezvăluit oroarea provocată de un eveniment ce se petrecuse pentru prima dată în istoria lumii: distrugerea programată de către avioane militare a unui oraș de oameni pașnici.

Picturile *Guernica*, *Femeia care plânge* și alte lucrări create tot 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 cu o anumită invidie propunea: „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, artistul Picasso înțelege 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, mai ales a compoziției *Guernica*, definit 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 deja depășite și face ca filmul să acționeze ca un catalizator al percepțiilor emotive, „o încercare de a explora lumea inconștientului” (opinia îi aparține lui Resnais vis-a-vis de creația sa), creând o stare intensă de dinamism psihic, ce contaminează profund spectatorul.

Printr-un montaj asociativ, cu un ritm nervos regizorul Resnais împreună cu scenaristul Robert Hessens își compun narațiunea cinematografică din imaginile tablourile și schițele lui Picasso, ce sugerează sau chiar formează stări contrastante: după imaginile cu orașelul Guernica în ruine, cu fețe de bărbați frumoși și femei cu copii în brațe apar imagini de clovni, saltimbanci, arlechini, bufoni — toți tragici prin însăși esența sa — vin să trădeze, să tortureze, să distrugă o civilizație. Pe fundalul acestor reproduceri se aude vocea gravă a vestitei actrițe Maria Casares (renumită prin rolurile create în filmele regizorilor cu nume notorii în cinematografia mondială: Marcel Carné, Robert Bresson, André Cayatte, Jean Cocteau ș.a.), recitând versurile pline de revoltă și durere ale poetului Paul Eluard:

„Încercate chipuri de foc, încercate chipuri de frig,
 Încercate de opreliști și de noapte, și de batjocură, și de lovituri,
 Chipuri bune la toate,
 Iată-vă acum față-n față cu vidul
 Biete chipuri sacrificate,
 V-au silit să plătiți pâinea vieții
 Cu viața noastră,

*V-au silit să plătiți cerul, pământul, apa și somnul
Ba încă și mizeria.
Chipuri naive, atât de triste și totuși atât de blânde
Eroi ai unei veșnice drame
Voi n-ați gândit moartea
n-ați gândit teama ori curajul de-a trăi, de-a muri,
n-ați gândit moartea atât de grea și totuși atât de ușoară...“*

Ultimele versuri cad pe imaginea în gros-plan a unei mâni ridicate în sus a disperare, a ajutorare sau, poate, a începutului unui sfârșit apocaliptic: undeva în Europa o legiune de asasini strivește furnicarul omenesc. Și cât de greu ne închipuim un copil cu măruntaiele revărsate, o femeie decapitată, un bărbat, vărsându-și dintr-odată tot sângele. Undeva în civilizata Europă la secol XX...

Pe ecran se perindă — foarte ritmate — imaginile unor portrete de oameni ciuruite de gloanțe. Zgomotele mitralierelor și a bombardierelor în picaj creează tabloul auditiv al acestei atmosfere infernale.

Montaj de fețe îndurerate (pictate de Picasso până la apariția cubismului) ritmat prin imaginea unui bec electric, poate, unicul semn de viață, de speranță în bezna acestui infern.

Vocea din off a tragedienii M. Casares continuă să aducă pe ecran cu mai multă fervență stările contrastante din poemele lui Eluard:

*„Și când te gândești că au fost cândva și lacrimi de bucurie
Și că bărbatul în brațele-i strânge femeia îndrăgită
Și că, mângâiați, copii printre lacrimi zâmbeau...
Ochii de mort au acum masivitatea teroarei
Ochii de mort au transparența pământurilor sterpe,
Victimele și-au sorbit lacrimile
Ca pe o otravă...“*

Momentul culminant al filmului Resnais îl construiește pe baza imaginilor din compoziția *Guernica* și a schițelor realizate pentru această lucrare.

Planuri scurte și foarte scurte cu imagini de fețe monstruoase, lamentabil deformat — mărturii impresionante ale grozăviilor îndurate în acei ani, alternează cu imaginile deformat ale unor animale (tauri, cai) furioase de durerea rănilor sângerânde. Apogeul emoțional al acestui moment incandescent Resnais l-a compus din alternanțele acelorași planuri cinematografice cu imagini animate de capete de tauri și de cai în agonie, de fețe umane crispate de durere și spaimă. Prin animare și sonorizare aceste imagini prind viață, devin tulburătoare, iar versurile lui P. Eluard le face să emoționeze, să evadeze în alte orbite:

*„Frați ai mei, preschimbați în leșuri
Și în schelete sfărâmate...
Căci moartea a venit să tulbure
Mersul măsurat al timpului
Astăzi sunteți dați viermilor și corbilor
Ieri ați fost însăși speranța noastră fremătătoare...“*

Acest proces de o complexă sinteză audiovizuală l-a descris sugestiv filmologul Pierre Leprohon, care în acest caz a depistat „...un fel de echivalență cu ceea ce reprezintă în alte domenii oratoriul sau baletul, cu alte cuvinte, imaginea animată și sunetul joacă aici rolul coregrafiei sau al recitativului față de muzica oratorului sau a baletului. Și la fel ca **Van Gogh**, **Guernica** dramatiza opera în fața publicului, făcând-o mai accesibilă“ [2, p. 465].

După punctul culminant Resnais prin toate componentele filmului creează un moment de reculegere sau o tăcere: Soarele se stinge. Inimile toate s-au stins. Pământul e rece ca un mort. A fost ora apocalipsei...

Regizorul Resnais face ca mesajul filmului să treacă limitele ideatice ale *Guernicii* lui Picasso, acordându-i rezonanțe apocaliptice cu tragedia de la Hiroshima și Nagasaki.

Pe orizontala ecranului — imagini de corpuri solidificate de oameni cu groaza morții sculptată pe față — statuile de ceramică ale lui Picasso. Operatorii filmului A. Dumaitre și W. Novik evidențiază printr-un plonjeu panoramic statuia unui bărbat cu un miel în brațe (sculptura lui Picasso), apoi fața adusă până în prim-plan a acestei statui scaldate de ploaie... Din off se aude vocea M. Casares cu o tonalitate mai liniștită: sub stejarul mort din *Guernica*, pe ruinele din *Guernica* s-a întors un om, purtând în brațe un miel, iar în inimă — un porumbel. Un om cântă, un om speră...

Resnais face ca acordul final al filmului să sugereze omenirii o speranță, dar concomitent să evidențieze și caracterul creației artistului Picasso, care a fost numit „o *algebră a speranței*“ secolului său.

Astfel montajul asociativ, sacadat; mișcarea camerei de filmat pe liniile unei geometrii intuitive sau emotive; disecarea pe verticală și pe orizontală a lucrărilor lui Picasso; accentuarea (prin montaj, partitura muzicală — compozitor Guy Bernard, comentariu literar — poemele trăite de P. Eluard și re-trăite de M. Casares, efecte sonore) unor fragmente, linii, detalii atât din planul întâi, cât și din celelalte planuri ale compoziției plastice; jocul de lumini și umbre; animarea unor imagini — toate acestea compun acel limbaj cinematografic, prin care s-a asimilat opera plasticianului, prin care regizorul Resnais și-a compus propria sa operă — filmul *Guernica*.

Dar pentru faptul că filmul „distruge“ unitatea operei de bază, creând o nouă operă de sinteză — cea cinematografică — cineștii sunt învinuiți de către unii critici de trădare a operelor originale. Din punctul nostru de vedere André Bazin le-a răspuns acestora foarte corect: „În loc de a se reproșa cinematografului neputința sa de a ne restitui fidel pictura, n-ar trebui oare, dimpotrivă, să ne minunăm că s-a găsit în sfârșit cheia miraculoasă care va deschide pentru milioane de spectatori poarta capodoperelor“ [3, p. 134].

Comparativ cu filmul de nonficțiune obișnuit în cel de artă sistemul de imagini artistice e mai complex, apar diverse corelații între construcțiile figurilor de stil și cele arhetipale aflate în operele de artă originale cu cele din imaginea filmică. În unele cazuri se desfășoară un proces de amplificare a semnificațiilor rezultată din aceste corelații, în altele — diminuarea sau dezintegrarea semnificațiilor din opera primară, fiind asimilate total de componentele filmului sau avortate din structurile acestuia.

În filmul *Guernica* Resnais, afară că supune iscusit concepției sale viziunile a mai multor monștri sacri — Pablo Picasso, Paul Eluard, Maria Casares — face ca în structurile filmice să se întâlnească diverse motive mitologice și simboluri ancestrale. La începutul și în finalul filmului nu întâmplător se vorbește despre un stejar, știindu-se că la basci acesta este un simbol al tradițiilor și al libertății, dar și el a fost distrus. Astfel, tragedia a luat proporții profunde...

În secvențele prin care Resnais își compune starea culminantă a filmului depistăm imaginile reper: Omul, Calul, Taurul. O simplă abordare hermeneutică ne permite să ne dăm seama de valențele conotative ale acestor imagini.

Calul — acest animal arhetipal, *cea mai nobilă cucerire a omului* — este deopotrivă purtătorul vieții și al morții, fiind legat de natură și de veșnica ei reînoire. Profund marcat de fidelitatea sa, la unele popoare Calul celui mort este sacrificat pentru ca sufletul său să-l slujească pe cel al răposatului. Dar, după cum atestă mai mulți specialiști, Calul, mai întâi, este un simbol al măreției, al frumuseții desăvârșite. În film îl vedem răpus la pământ, chinându-se în agonie. Imaginea obține alte conotații...

Imaginea Taurului — simbol al forței creatoare, al spiritului combativ — sugerează ideea de forță uriașă chiar dacă în cazul respectiv și Picasso și Resnais i-au atribuit rolul negativ, adică o forță distructivă.

Resnais integrează (prin accentuare) în componentele filmului și imaginea altor simboluri, poate, secundare pentru opera lui Picasso, dar foarte importante prin semnificațiile lor pentru acest film:

Floarea, spre exemplu, e un simbol al dragostei și armoniei, al perfecțiunii sufletești, al speranței la o nouă viață. În film vedem imaginea unei flori strivite...

Imaginile Lumânării și a Lămpii sunt apropiate prin semnificațiile sale, simbolizând ieșirea din beznă, sacrul, cunoașterea, adevărul și speranța...

Omul din finalul filmului vine prin ploaie spre noi cu un miel în brațe și cu un porumbel în suflet. Mielul fiind aici ființa fără de prihană, simbol al sacrificiului în numele vieții, deaceia numit și Agnus Dei (Mielul Sfânt), iar Porumbelul îl substituie pe Sfântul Duh, fiind și un simbol al purității, al inocenței și exprimă credința, dragostea și speranța.

Amplasarea acestor simboluri (cu semnificații luminoase, optimiste) în contextul unei realități tragice, sângeroase și absurde prin criminalitatea ei declanșează un scurt circuit în jurul căruia se formează o stare emotivă de înaltă tensiune, conferind fenomenului respectiv și noi conotații și noi dimensiuni, fiindcă, chiar ținând cont de limitele interpretării despre care s-a pronunțat semioticianul italian Umberto Eco, nu putem să nu-l susținem pe hermeneutul francez Paul Ricoeur, care afirmă că "...tocmai pe fondalul reinterpretării creatoare a moștenirilor culturale omul își poate proiecta emanciparea și poate anticipa o comunicare fără obstacole și fără limite" [4, p. 269].

Infernul din filmul *Guernica* are rezonanțe cu ororile fascismului din documentarul *Noapte și ceață* (1956) și cu asocierile apocaliptice din filmul de ficțiune *Hiroshima, dragostea mea* semnate de A. Resnais.

De menționat că filmul *Guernica* a exercitat anumite influențe ideatice și formale asupra teatrului și cinematografeii europene. Spre exemplu, în 1961 de mare succes s-a bucurat trupa de artiști Schlosstheater din Spania, care a prezentat la Paris în cadrul Teatrului Națiunilor piesa *Guernica* scrisă de cunoscutul dramaturg și cineast spaniol Fernando Arrabal.

În sobrietatea atmosferei, în ritmul acțiunii, obținut adesea din alternarea mizanscenelor cu imaginea tablourilor lui Picasso (lăitmotiv din stop-cadre), dar, mai ales, în coloana sonoră ușor se depistează influențele filmului lui Alain Resnais.

Mai târziu acest subiect a inspirat și autori de filme de ficțiune. Regizorul ungar Ferenc Kósa, Laureat al Festivalului de la Cannes pentru regia filmului *Zece mii de sorii*, se lansează în 1982 cu filmul *Guernica*, unde de asemenea se sesizează unele influențe conceptuale și stilistice resnaisiene.

De forța sinergetică a artelor supuse limbajului cinematografic A. Resnais își dă seama în timpul creării filmelor *Van Gogh* și *Guernica*, devenind conștient de faptul că filmul de artă atinge nivelul unei opere veritabile numai atunci, când în urma sintezei valorilor operelor plastice și turnarea lor în formule audiovizuale cât mai originale, se creează acel produs ce e în stare să depășească sincretismul obișnuit printr-o nouă interpretare în numele unor noi valori. Iar tendința lui Resnais de a explora lumea inconștientului face ca opera să neglijeze totalmente canoanele narațiunii filmice tradiționale, să reînnoiască limbajul cinematografic cu noi procedee și modalități de expresie audiovizuală, impunând noi principii în estetica filmului european despre artă și cultură.

Referințe bibliografice

1. VENTURI, Lauro. Films on Art: An Attempt at Classification. În: *Quarterly for Radio and Television*, vol. VII, Nr. 1, 1952.
2. LEPROHON, Pierre. *Maestrulii filmului francez*. București: Editura Meridiane, 1969.
3. BAZIN, André. *Ce este cinematograful?* București: Editura Meridiane, 1968.
4. RICOEUR, Paul. *Eseuri de hermeneutică*. București: Editura Humanitas, 1995.