

Păstrarea și valorificarea identității naționale prin filmul etnografic de nonficțiune

DUMITRU OLĂRESCU¹

One of the most important functions of an ethnographic documentary movie is to preserve and evaluate national identity.

Folk arts, folklore, customs, traditions, rites, captivating art of anonymous authors have always drawn attention to cinematographers on documentary movies. As early as in 1896 the operators of the Lumière brothers started to register exotic events, ethnographic curiosities from all over the world on films, but still the basis of ethnographic movies can be found in the art of cinematographers such as Robert Flaherty, Joris Ivens and Dziga Vertov that later became acknowledged.

Spectators witness consequences of interinfluence of cinematic act, ethnographic or ethno-folklore phenomenon through ethnographic movies. They also witness consequences of ways of transition of this complex phenomenon, deeply spiritual in cinematic formulas, into a new language concerned about the artwork and at the same time about harsh realities, sensitive issues and profound reasons. It leads to integration of rites and traditions by preserving and evaluating them. This process is connected to ancestral gestures, forms and signs, to archetypal symbols and constructions, to sound and color spectra – to the spiritual universe created through centuries by creative power of nation and the one that created our national identity.

Arguments will be proved by movies from the filmography of cinematographers from Moldova and Romania.

Key-words: *ethnographic documentary, folk arts, folklore, customs, traditions, national identity*

¹ Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova.

De-a lungul secolelor tradiția s-a afirmat drept o energie vitală, un catalizator cu profunde implicații în evoluția spirituală a omenirii. Obiceiurile, credințele, reflecțiile filosofice, normele morale și creația populară evoluează sub influența tradiției, cristalizându-se într-un component important al culturii din care se alimentează identitatea națională.

Cu toate aceste aspecte se ocupă etnografia, care, din perspectivă interdisciplinară, determină structura și evoluția identității naționale în cadrul dezvoltării societății umane. Să ne amintim de fenomenologia tradiției în viziunea lui Lucian Blaga, studiată profund de sociologul Claude Karnouh care afirmă că

[...] în câmpul metafizicii armoniei ontologice, Tradiția devine motiv filosofic pentru o axiologie a unității politice naționale; în câmpul obiectivării cunoștințelor științifice empirice, Tradiția devine folclor, etnografie, muzeografie, cunoștințe destinate legitimării unității sociale și culturale naționale; (...) Tradiția devine spectacol folcloric, catharsis teatral, garantat al consensului etnico-istoric (Karnouh 1994: 167).

Condițiile științei etnografice, conform definițiilor elaborate de cunoscutul etnograf Romulus Vulcănescu, corespund în mare parte cu cele ale filmului etnografic, care depistează, analizează, descrie (prin imagini audiovizuale) și clasifică particularitățile mediului de viață și ale formei de civilizație a unei comunități etnice. Analizele cantitativă sau calitativă, structurală sau funcțională, utilizează descrierea obiectivă sau subiectivă, factologică sau fenomenologică (Vulcănescu 1979: 110).

În acest context științific, filmul, ca și etnografia, efectuează și furnizează documentarea pe teren. În filmele cu caracter etnografic turnate pentru publicul larg de cineaștii, în mod firesc, recurg la unele exprimări descriptiv-analitice, la unele interpretări ale fenomenului etnografic, impunându-și propria viziune asupra realității și nu sunt excluse cazurile când din aceste fenomene „ecranizate” se extrag pentru ecran cele mai „cinematografice”, mai provocatoare și mai spectaculoase momente, nefiind obligatorie nici măcar respectarea cronologiei evenimentelor filmate.

Se știe că în cazul Basarabiei tot ce ține de tradiție, limbă, obicei, de tot ce înseamnă identitate națională are un caracter

deosebit, cu profunde rezonanțe dramatice. Problemele evoluției etnografiei, etnologiei și antropologiei românilor din Basarabia au obținut un caracter foarte complicat, adesea paradoxal, fiindcă acestea au suportat mari falsificări și denaturări impuse forțat de regimul totalitar. Din 1812, după anexarea Basarabiei de către Rusia, și până în anii '90 ai secolului trecut, cu excepția perioadei interbelice, ideologii ruși au promovat sistematic și metodic o politică imperialistă, de rusificare totală a Basarabiei, atacând dur cele mai sensibile probleme ale românilor basarabeni, cum ar fi istoria, arta, cultura, religia, obiceiurile, tradițiile, folclorul și alte momente importante din viața spirituală a neamului nostru. Formarea unui nou popor și a unei noi limbi – „poporul moldovenesc” și a „limbii moldovenești” – a împărțit poporul român în moldoveni și români, acesta fiind scopul suprem al colonizatorilor ruși.

Toate aceste condiții dramatice au marcat majoritatea filmelor etnografice lansate la studioul „Moldova-film” până în anii '90, perioada renașterii naționale.

Unele filme cu caracter etnografic erau trunchiate, rupându-se din ele cele mai interesante momente; altele, sub diverse pretexte, au fost cu totul interzise. Așa s-a întâmplat cu filmele *Fântâna* și *De sărbători (Malanca)* ale regizorului Vlad Ioviță și cel al operatorului Pavel Bălan, cu filmul *Pe făgașul talentului*, semnat de cineastul Anatol Codru. În schimb, se lansau pe ecrane filme despre diverse sărbători și obiceiuri comsomoliste și comuniste inventate de ideologii regimului.

Toate aceste atrocități aplicate lumii spirituale a unui popor pot fi definite drept etnocid în concepția antropologului francez P. Clusters, care afirmă că

genocidul asasinează corpul oamenilor, iar etnocidul le asasinează spiritul [...], este o distrugere sistematică a modurilor de viață și de gândire [...] (Clusters 1980: 45).

Reieșind din atitudinea ostilă a ocupanților de tot felul față de istoria, limba și cultura poporului basarabean, putem afirma cu certitudine că drumul acestui popor spre identitatea națională, spre păstrarea și continuitatea ei a fost și este unul biblic, cu o

crucificare, ce ține de milenii, a multor personalități și, spre marea noastră regret, mai continuă încă.

În pofida tuturor condițiilor feroce impuse de regimul totalitar, unele filme etnografice, produse la studioul „Moldova-film”, au supraviețuit, totuși, prezentând interes și pentru generațiile de astăzi. Avem în vedere filmele: *Măria sa Hora* (1959), *Ecoul văii fierbinți* (1974) ambele ale cineastului Emil Loteanu; *Nunta* (regie Gh. Vodă, 1965); *Fântâna* (1966), *De sărbători* (1968) și *Dansuri de Toamnă* (1983), semnate de regizorul Vlad Ioviță; *Tălăncuța* (1986, regie Anatol Codru); *Creatori de frumos* (1976, regie Petre Ungureanu); *La Horă* (1974), *Joc* (1981), *Vine nunta* (1990) ale regizorului Andrei Buruiană, *Ploi de dor* (1975), *Firul viu* (1976), *Goblen* (1978), ...și *obosite mâinile tale* (1982), *Vai, sărmana turturică* (1988), semnate de regizorul Vlad Druc; *Jocurile copilăriei noastre* (1985, regie V. Druc, M Chistrugă); *Neam de fântânari* (1983, regie M. Chistrugă); *Balada lemmului* (1975, regie Iacob Burghiu); *Ecoul sărbătorilor de iarnă* (1986, regie Pavel Bălan) etc.

De cu totul alte condiții au beneficiat documentariștii români de la studioul „Alexandru Sahia”, lansând pe ecrane zeci de filme, prin care au cercetat și au valorificat cele mai diverse aspecte ale universului spiritual al poporului român.

Drept argumente putem invoca unele filme din filmografia documentarului românesc, care conține un număr impresionant de pelicule ce integrează, total sau parțial, caracteristicile filmului etnografic. Dintre filmele mai vechi vom evidenția *Doina Oltului*, *Dansuri din țara Oașului*, *Crestături în lemn*, *Ceramica – artă milenară*, pelicule ce oferă cu măiestrie momente autentice din tezaurul artistic popular. Materie de etnografie și etnologie conțin filmele din anii '30-'40 ai secolului trecut, coordonate de profesorul Dimitrie Gusti (în unele generice îi depistăm numele în ipostaza de scenarist și regizor). Printre acestea se află și un film despre satul Cornova din Basarabia, filmat în 1931, conținând o cercetare complexă în care se evidențiază și particularitățile etnografice ale acestui meleag. Peste șaiszeci de ani, o echipă de cinești români, în frunte cu regizorul Pompiliu Gâlmeanu de la studioul „Alexandru Sahia”, vin în această localitate cu scopul de a turna

un nou film, utilizând metoda comparativă pentru a cerceta transformările, mutațiile de ordin economic, cultural și, desigur, etnografic. Astfel s-a demonstrat, încă o dată, posibilitățile unice ale filmului în cercetările evoluției diverselor fenomene, inclusiv al actului etnografic.

Un important moment în istoria filmului românesc a fost documentarul etnografic *Țara Moșilor* (1938, regizor Paul Călinescu), premiat la Veneția cu cea mai importantă distincție. Un eveniment a constituit și lansarea pe ecran a filmului *Cântecele renașterii* (1968, Premiul *Palme d'Or* la Cannes), semnat de cunoscutul documentarist Mirel Ilieșiu, urmat apoi de peliculele sale *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul* (1978), *Mireasa* (1982).

O riguroasă atitudine estetică-cognitivă domină filmele cineaștilor Slavomir Popovici, care într-un stil eseistic evocă tradiții și permanențe spirituale ale poporului român. Aici se evidențiază ciclul de filme *Semne: Soarele negru, Semnul Bradului, Semnul Omului, Grâu*. Toate sunt dedicate ornamenticii populare românești cu ancestralele-i motive și semnificații: ale soarelui, ale pâinii (colacului), ale bradului, ale șarpelui și, desigur, ale omului.

Astfel, filmul etnografic trece de limitele unor simple fixări a fenomenului etnografic care poate fi interpretat prin viziunea cineaștilor, dar poate servi și instrument de documentare, așa precum afirmă Germania Comanici:

Filmul etnografic, având ca tematică obiceiurile popoarelor, constituie un tip de document de mare utilitate științifică în teaurizarea acestui construct cultural, complex prin varietatea mijloacelor prin care se transmite mesajul. Surprinzând un fenomen sincretic, acest tip de document oferă informații unor categorii largi de specialiști din domeniul etnografiei, folcloriciei, etnomuzicologiei, cercetători ai artei populare. Conform scopului urmărit, dincolo de informația de ansamblu se pot valorifica informații prin anumite decupaje (Comanici 2000–2002: 449).

Cunoscutul cineast Emil Loteanu debutează în cinematografia de nonficțiune cu documentarul etnografic *Măria sa Hora* (1959). Drept obiect de studiu, el își alege dansul *Hora*, acesta fiind cel mai complex și mai răspândit dans popular românesc, „[...] deoarece conținutul horei se răsfrânge în toate planurile și

direcțiile de activitate culturală, de la riturile magico-mitologice până la filosofia populară”, după cum confirmă mitologul Romulus Vulcănescu (Vulcănescu 1985: 371), menționând amploarea fenomenului horal în universul spiritual al neamului. Pentru a demonstra substratul mitologic, vechimea acestui dans și rolul lui în toate riturile de trecere, regizorul își permite unele abateri de la criteriile filmului documentar, recurgând la o serie de reconstituiri poetice din detalii a anturajului, a atmosferei de altădată, când *Hora* o dansau oștenii sau haiducii după o victorie sau chiar și la o pierdere – *Hora de jale* sau *Hora tristă*.

În mod special, Emil Loteanu evidențiază în filmul său unul din simbolurile fundamentale ale lumii – *cercul* –, figură de bază și în grafica *Horei* noastre. Simbol al perfecțiunii și al eternei mișcări, cercul, afară că „imită hora planetelor în jurul soarelui” (Chevalier, Gheerbrant 1994: 229), dispune și de o forță magică de apărare: arhitectura circulară a așezărilor rurale, a stânelor și a cetăților noastre. Astfel se motivează „participarea activă” a cetății Soroaca la *Horă*, paralelismul efectuat de regizor prin montaj și chiar prin componența cadrului dintre cercul format de zidurile cetății și grafica circulară a *Horei*.

Prin racursiuri expresive, prin mișcări libere ale aparatului de filmat, prin montaj, accente muzicale și efecte sonore regizorul Emil Loteanu ne demonstrează că *Hora* evoluează după o ilustrare octanțială a unei serii de mitologeme din mai multe mituri ancestrale și este un limbaj plastic al gesturilor, o intercalare organică de figuri, mișcări, de modulări plastice ale corpului și a vibrațiilor sonore extaziate în împliniri emotive, estetice și chiar cu ușoare nuanțe senzuale. Astfel, regizorul face ca *Hora* să devină pentru spectator o formă dramatică de expresie a lumii interioare, un spectacol fascinant cu origini vechi și nobile, regizat de timpuri și de mării coregrafi anonimi. Loteanu a intuit că universul *Horei* deschide posibilități de a pătrunde cu aparatul de filmat în noi zone de cunoaștere prin documentarul etnofolcloric.

Criticul de artă francez Élie Faure face o paralelă între film și dans, cărora le este comună aceeași misiune de a jonctiona plastica cu muzica prin miracolul ritmului concomitent vizibil și

auzibil. Apoi, după ce constată că „artele nu șterg din memoriile noastre, dar ritmul și mișcarea dansului se pierd în uitare o dată cu însăși existența dansatorului”, criticul se întreabă retoric:

Cine știe dacă nu cinematograful, perpetuând dansul sub ochii generațiilor, și mai ales, gășind în propriile lui resurse mijlocul de a precipita în durată drama mișcătoare a formei, nu este dorit să le restituie demnitatea celor mai complete dintre artele plastice, care încorporează în ritmul lor toate mijloacele de expresie ale tragediei spirituale ce și-o împărțeau până acum arhitectura, sculptura pictura și muzica? (Faure 1971: 20).

Astfel, criticul francez evidențiază funcția de salvagardare prin film a artelor populare, în mod special a operelor coregrafice. Prin această funcție se caracterizează și filmele: *Dansuri românești* (regie Ion Bostan), *Călușarii* (regie Laurențiu Damian), *Ecoul văii fierbinți* (regie Emil Lotenu), *Dansuri de toamnă* (regie Vlad Ioviță), *Jocul*, *La Horă*, *Vine nunta* (regie Andrei Buruiană), *Duminica sufletului* (regie Dumitru Fusu).

Dansurile bătrânilor de la Coteala, de la Slobozia Mare și din toată Moldova (din filmul *Dansuri de toamnă*) nu sunt niște înregistrări accidentale de coregrafie populară, ci o exteriorizare a unei stări, o sacră destăinuire despre comoara spirituală a omului aflată în miezul toamnei sale.

Regizorul Vlad Ioviță împreună cu operatorul Ion Bolboceanu s-au străduit să aducă pe ecran alese culori și contururi grafice ale frumoasei noastre toamne, ce vine să se asocieze prin armonie sau contrapunctare cu toamna omului.

Unele filme etnografice au drept scop explorarea potențialului artei populare ca artă generativă de semnificații cum ar fi ornamentul investigat cinematografic în cadrul unor „gramatici” vizuale specifice, evidențiind prin limbaj filmic originea motivului, conotațiile, grafica și cromatica acestor piese artistice ce dăinuie prin timpuri și spații prin covoarele, goblenurile și tapiseriile noastre, constituind unele din cele mai complicate forme de manifestare a meșterului popular, care știe să îmbine iscusit artisticul cu utilul, compunând însemne importante în componența identității noastre naționale precum sunt ornamentele. La acest capitol s-au impus cineaștii Ion Mija

(*Ornamente*), Petre Ungureanu (*Formula curcubeului*), Vlad Druc (*Firul viu, Goblen*), Valeriu Vedrașco (*Simfonia culorilor*) ș.a.

Arta populară, trăgându-și rădăcinile din cele mai vechi straturi ale universului material și spiritual al poporului, reflectă modul de viață și concepția acestuia despre lume. În aceste opere funcționalul se interferează cu esteticul, materializându-se în piese sau chiar în opere de piatră, lemn, ceramică, țesături, opere picturale ș.a., devenind subiecte de investigații cinematografice în perioada primilor pași ai filmului nostru. Astfel, în 1957, anul fondării studioului „Moldova-film”, pe ecrane apare filmul *Meșteri populari* (regie E. Leibovici), urmat apoi de mai multe filme cu tematica respectivă: *Balada lemnului* (regie Iacob Burghiu), *Neam de pietrari* (regie Anatol Codru), *Sergei Cicolov* (despre creația ceramistului S. Cicolov, regie Nicolai Harin), *Firul viu, Și obosite mâinile tale, Goblen* (regie Vlad Druc), *Pagini de lumină* (miniaturile picturale dintr-un *Evangeliarium* din secolul XVI, regie Pavel Bălan) ș.a.

Mai multe filme cu tematică similară conține filmografia documentarului românesc. Doar câteva nominalizări: *Scoarțe populare* (regie Erich Nussbaum), *Ceramica – artă milenară și Comoara* (regie Petre Strin), *Ceramica de Oboga* (regie Dumitru Dădârlat), *Creații populare în lemn* (regie Titus Mesaros), ciclul de filme *Semne* al cineastului Slavomir Popovici ș.a.

Cineaștii, selectându-și drept obiect de investigații operele de artă populară, evidențiază componentele artistice, cum ar fi plastica și factura pieselor, armonia elementelor compoziționale grafica și cromatica ornamentului, care

este în același timp și o cheie esențială în interpretarea și înțelegerea nu numai a artei populare românești, ci și a întregii noastre culturi populare, ea (ornamentica n.n.) oferind un bogat și sugestiv material capabil să „decodifice” mentalități și concepții ale spiritului popular ale căror origini se pierd în vremi imemorabile și care au dăinuit până în zilele noastre sub forma unui adevărat alfabet de „semne sacre” (Sloica, Petrescu, Bocșe 1985: 44).

Ornamentica populară devine, adesea, o remarcabilă unitate de concepte, o concentrare de simboluri, metafore, arhetipuri cu multiple semnificații. În viziunea lui Lucian Blaga ornamentica

este „depozitarea unor taine colective”, prin ea se poate „reconstitui «grafologic» duhul unei populații”, este ca „o spovedanie și comunicare a duhului unei generații către cealaltă” (Blaga 1969: 204). Dacă în concepția lui Blaga noțiunea de «duh» semnifică spiritul, ne dăm seama de importanța acordată de marele gânditor ornamentului, care în filmul de artă este exprimat prin limbajul audiovizual.

Utilizarea ornamentului în film, drept parte integrantă a identității naționale, este justificată și de concepția lui Rudolf Arnheim, care susține că ornamentul

ne prezintă o ordine facilă, nestinjenită de vicisitudinile vieții [...]. [...] imaginea lui nu reprezintă un întreg independent, ci doar o componentă a unui complex mai larg, în care o armonie simplă este la locul ei (Arnheim 2011: 151).

Toate acestea prin imaginea ornamentului condiționează un laconism, o sobrietate a expresiei, ceea ce este foarte favorabil pentru utilizarea lor în structurile audiovizuale ale filmului.

În prezent, din mai multe motive, principalul fiind marile exoduri ale popoarelor, toate obiceiurile și tradițiile noastre autentice sunt deja poluate sau chiar amenințate de dispariție. Și, întrucât împreună cu tradiția se transmit valorile spirituale, culturale, morale ale poporului, ar fi firesc să se sporească funcția de păstrare și valorificare ale acestora prin film. Grație noilor tehnici și tehnologii, filmul etnografic poate beneficia de mai multe avantaje, privind producerea și difuzarea lui prin rețelele de mass-media – fapt ce prea puțin îi interesează astăzi pe producătorii de film, care, în goană după profituri obținute cât mai ușor și cât mai rapid, ignoră filmul etnografic.

Chiar dacă sintagma «cultură și culturi» provoacă încă discuții, polemizând la un pol despre criza identității, iar la alt pol despre avantajele globalizării, pericolul nivelării globale a specificităților culturale devine tot mai real în pofida faptului că pierderea tradițiilor se echivalează cu degradarea moștenirii spirituale a poporului. Și astăzi ca niciodată trebuie să fim vigilenți cu invazia colonizatoare de tradiții, obiceiuri și ritualuri impuse de pe aiurea, fiindcă sunt încă posibilități de-a îmbunătăți această stare și de a promova tradițiile autohtone,

păstrând identitatea națională. În acest proces, devenit deja firesc, un rol important îi revine filmului etnografic, care, grație noilor tehnici și tehnologii, poate surprinde fenomenul etnografic în toată splendoarea sa audiovizuală.

Bibliografie

- ARNHEIM R., *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, traducere de Florian Potra, Iași, Polirom, 2011.
- BLAGA L., *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1969.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dicționar de simboluri*, vol. I, traducere din limba franceză de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik ș.a., București, Artemis, 1994.
- CLASTRES P., *De l'ethnocide*, în „Recherches d' anthropologie politique”, Paris, Seul (*apud* Geraud, Leservoisier, Pottier 2001), 1980.
- COMANICI G., *Filmul etnografic*, în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu”, t. 11–13, București, Editura Academiei Române, 2000–2002.
- FAURE E., *Funcțiile cinematografului*, traducere din limba franceză de Ion Caraion, București, Meridiane, 1971.
- GERAUD M.O., LESERVOISIER O., POTTIER R., *Noțiunile-cheie ale etnologiei*, Iași, Polirom, 2001.
- KARNOOH C., *Româniile. Tipologie și mentalități*, Traducere de Carmen Stoean, București, Humanitas, 1994.
- SLOICA G., PETRESCU P., BOCȘE M., *Dicționar de artă populară*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.
- VULCĂNESCU R., *Dicționar de etnologie*, București, Albatros, 1979.
- *Mitologia română*, București, Editura Academiei, 1985.