

FILMUL, UN MUZEU VIU AL ISTORIEI

ION CANTACUZINO

Ținând seama că e vorba de film, punctul de pornire al comunicării de față apare relativ îndepărtat, de vreme ce coincide, istoricește, cu primii ani ai existenței cinematografului, cu momentul inițial al apariției sale. În acea vreme de începuturi ale unei evoluții care avea să fie răsunătoare, filmul era considerat de cei mai mulți drept o simplă curiozitate a tehnicii moderne. Un comentator, care îl așeza printre cele mai remarcabile invenții ale sfârșitului de veac, spunea, cu un entuziasm nediferențiat, că el stă cu cinste alături de marile biruințe ale tehnicii care sînt razele X și bicicleta. În același timp, o foarte mare parte din publicul vremii îl privea doar ca o simplă distracție destul de vulgară, demnă de a rămîne în cadrul bilciurilor, așa cum s-a și întîmplat mulți ani.

În această atmosferă s-au ivit însă și unele spirite luminate și îndrăznețe, care au intuit adevărate valoare a noii invenții și, înainte ca ea să fi evoluat spre o formă nouă de spectacol și mai tîrziu spre un statut de creație artistică, au înțeles imensa sa valoare ca instrument științific, ca document al vieții contemporane și deci al istoriei sale.

Vom porni de la evocarea a trei mărturii în acest sens, publicate la sfîrșitul veacului trecut. Cea mai veche datează din 1897 și a apărut în editorialul unui ziar bucureștean :

„O jucărie, o simplă lanternă magică, care va modifica poate în viitor punctul de vedere al istoricilor“ — spune autorul. „Cinematograful va repune totul în ordine și prin el sinceritatea vieții noastre va fi transmisă diverselor epoci, dincolo de noi înșine. E o distracție pentru noi, va fi însă pentru generațiile viitoare un document incomparabil care le va face să lăcrămeze înduioșate, răscolindu-le totodată o întreagă lume de idei (...). Aceste rulouri de *gelatină* trebuie să-și ocupe locul în biblioteci și muzee, în arhivele statului, alături de alte documente, comentarii ale epocilor trecute (...) Aș vrea să nu mai existe nici o ceremonie publică, nici un eveniment interesant dintre cele pe care omul le poate prevedea, fără un aparat de cinematograf care să-i filmeze pe oameni pe viu“¹.

Cu aproape un an mai tîrziu, la sfîrșitul lunii martie 1898 apărea la Paris o mică broșură de 16 pagini, intitulată *Une nouvelle source de l'histoire*, semnată de Boleslaw Matuszewski, cunoscut operator polonez care locuia la Paris și filmase în primii ani ai cinematografiei o serie de importante evenimente. El a avut ideea (acceptată de „sferele oficioase“ spunea el) de a oferi aceste documente

¹ Diogène (Oscar Briol, 1854—1919), *Le Cinématographe*, în „L'Indépendance Roumaine“, 1897, Iunie 11.

personale spre a servi de bază unui „muzeu sau depozit cinematografic“. Și în continuare Matuszewski afirmă cu dreptate:

„Din simplă distracție, fotografia animată va deveni atunci un procedeu (agrabil) pentru studiul trecutului (...) de vreme ce va da viziunea lui directă (...). Se poate spune că fotografia animată are un caracter de autenticitate, de exactitate, de precizie care nu-i aparține decât ei. Ea este prin excelență martorul ocular veridic și infailibil. Ea poate să controleze tradiția orală și, dacă martorii umani se contrazic asupra unui anume fapt, să-i pună de acord închizând gura celui pe care-l dezmințe (...). Este cazul să se dea acestui izvor, poate privilegiat, al istoriei, aceeași autoritate, aceeași existență oficială, același acces ca și la celelalte arhive deja cunoscute (...). Este o creație care se impune și care va fi făcută într-o zi, în vreun mare oraș al Europei“².

Broșura lui Matuszewski conține și o detaliere mai largă a organizării acestei arhive, și un apel concret către oficialități și cercuri influente spre a susține ideea sa (rămasă de altfel fără urmare). Această broșură a permis să se revindică pentru el — cu dreptate — paternitatea unei asemenea propuneri. Dar la această paternitate ar fi poate corect să asociem și pe autorul român care — cu aproape un an înainte — emitea în publicistică aceeași idee.

Un an și ceva mai târziu, o remarcă de aceeași natură apare sub pana altui român, marele savant care cel dintâi a utilizat filmul ca instrument de cercetare științifică, începând din 1898, și care — într-un articol apărut la Paris în februarie 1900, deci redactat spre sfârșitul anului 1899 — scrie următoarele fraze pline de semnificație:

„De pe acum putem prevedea ce prețios concurs va da acest minunat aparat istoriei naționale și politice a unui popor... Se vor putea astfel reconstitui mai târziu pagini de istorie reală și trăită, cu ajutorul unor documente incontestabile, a căror fidelitate va fi inatacabilă și pe care considerațiile subiective ale istoricilor, mai mult sau mai puțin parțiali, nu vor putea să le altereze“³.

Nu este exclus ca Marinescu să fi cunoscut broșura lui Matuszewski, care i-o va fi trimis poate prin intermediul lui N. Vashide, savantul român stabilit la Paris, unde a fost șef de lucrări la Collège de France. Acesta cunoaște și susținea activitatea lui Marinescu de cercetare prin cinematograf a patologiei mișcărilor în neurologie, și tocmai în acest scop intrase în contact cu operatorul Matuszewski, spre a-i cere sfaturi utile savantului român, așa cum arată scrisoarea lui din decembrie 1898, păstrată în „Muzeul memorial prof. Gh. Marinescu“.

Chiar dacă observația i-a fost inspirată acestuia din lectura textului lui Matuszewski, rămâne faptul pozitiv că a adoptat ideea și a dezvoltat-o. De altfel studiul citat al savantului român era așa cum just remarcă un cercetător al istoriei cinematografilor noastre — „o meditație personală asupra rosturilor și posibilităților cinematografului în viitor (...), (un) studiu de înaltă ținută științifică, care constituie una dintre cele mai remarcabile producțiuni ale anilor începutului cinematografilor“⁴.

După cum se vede, sub impresia proaspătă a contactului cu o invenție care constituie senzația sfârșitului de veac, dar ale cărei dezvoltări ulterioare nu erau încă previzibile, cei trei autori citați se întâlnesc în ideea comună a valorii de

² Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire*, Paris, 28 martie 1898. — republ. de Wl. Banaszkievicz, Varșovia, 1955.

³ G. Marinescu, *Les applications générales du cinématographe aux sciences biologiques et à l'art*, în „Revue générale des sciences pures et appliquées“, Paris 1900, februarie 15.

⁴ B. T. Ripeanu — în cap. *Ecoul spectacolului cinematografic*, din volumul *Istoria cinematografilor din România*, — 1896—1948, — redactor Ion Cantacuzino, 1975.

document istoric pe care o posedă luările de vedere cinematografice, fac considerații teoretice și practice pe marginea acestui fapt și sugerează sau propun constituirea unui fond arhivistic, din aceste documente filmate, spre a servi ca „un nou izvor al istoriei”. O asemenea „arhivă” — cuvântul este pronunțat încă de pe atunci — trebuie să constituie o culegere de documente privind istoria generală, o imagine vie a epocii noastre, capabilă să ofere argumente indiscutabile istoricilor din viitor.

Era poate normal ca un asemenea punct de vedere să prevaleze într-o epocă în care filmele erau aproape exclusiv constituite din subiecte de „actualitate” și din documente ale vieții cotidiene, într-o epocă în care el nu devenise încă o formă de spectacol. Dar evoluția ulterioară a cinematografului a sancționat părerile de atunci. Enorma acumulare de materiale pe care „actualitățile” filmate în timpul celor 80 de ani ai existenței cinematografului au putut s-o ofere pentru reconstituirea și evocarea vieții din primele trei sferturi ale veacului nostru, — în special în toate filmele de montaj realizate în ultimele decenii, — confirmă prevederile celor trei autori, care fac cu adevărat figură de precursori.

Aceeași evoluție a filmului a adus însă acestor prevederi și corecțiunile de rigoare, — impuse mai ales de aspectul de mass-media pe care l-a dobândit cinematograful modern, — și a amendat entuziasmul lor necondiționat, care în ochii contemporanilor noștri apare mai nuanțat. Este o diferență de puncte de vedere, lapidar cuprinsă în fraza unei cercetătoare engleze contemporane, care scria, în 1967, că filmul, ca mărturie, este „nedemn de încredere, superficial, susceptibil de orice fel de distorsiune”, dar recunoștea că el este „în același timp, de neînlocuit, necesar, o sursă de material pe care nici un istoric al secolului XX n-ar trebui s-o subestimeze, deși mulți dintre ei sînt dispuși s-o facă”⁵.

Între cele trei citate de la sfîrșitul veacului trecut și acesta din urmă s-au inserat șapte decenii de evoluție istorică a filmului, ceea ce explică sunetul deosebit al părerilor. Să încercăm o evocare a acestei evoluții, spre a ne convinge de partea de adevăr care există în fiecare dintre termenii antinomiei citate.

Pe de o parte, în tot cursul evoluției filmului au rămas prioritare genurile de film bazate pe caracterul de document brut al realității, imprimat primelor lor filmări chiar de părinții cinematografului, frații Lumière: *actualitățile* și *documentarele*. În același timp, chiar și în filmele de ficțiune, veridica oglindire a fondului social pe care se profilează acțiunea filmului sau care determină conflictele din intriga filmului constituie cel mai important parametru al valorii conținutului său. Exemplele sînt numeroase, de la melodramele sociale ale lui Urban Gad, din preajma anilor 1920, pînă la neorealism, de la filmul de gangsteri din anii '30 ai Americii la filmul politic de azi, de la Dziga Vertov la Costa Gavras, de la școala westernului la „free-cinema”-ul englez. Ele reflectă întotdeauna conștiința socială dintr-un anumit context istoric. Mai mult chiar, filmele unor creatori de azi — de la Godard la Antonioni — pot să constituie chiar un „revelator social”, prin caracteristicile încă embrionare pe care le decelează în conștiința epocii noastre⁶.

O expresivă dovadă a capacității unor filme artistice de a constitui — cu același titlu ca și documentarele — mărturii ale istoriei, ne-a fost oferită cu prilejul reluării unor filme care oglindesc istoria ultimilor 30 de ani ai patriei noastre. Filme documentare și filme artistice recompuneau, laolaltă, o emoționantă

⁵ Penelope Houston, *Filmul de montaj și natura mărturiei*, în „Sight and Sound”, 1967, nr. 2.

⁶ Cf. Annie Goldmann, *Cinéma et Société moderne*, Paris, 1971.

retrospectivă a unor ani frământați, pe care filmele îi evocau cu intensitate și patos, dar și cu un extraordinar caracter de autenticitate, ca o adevărată pagină de istorie.

Asemenea reluări sînt astăzi posibile fiindcă ideea celor trei vizionari pe care i-am citat a prins viață, și acum există în numeroase țări ale lumii *Arhive naționale de film*, reunite de un sfert de veac într-o *Federație internațională a Arhivelor de film*, ce grupează peste 40 de țări din lume.

Depozitele sau muzeele astfel create adăpostesc azi, de fapt, o parte din patrimoniul cultural al țărilor respective. Ele conțin acele documente care pot fi izvoare ale istoriei, care ne permit să ne identificăm cu înaintașii și să ne definim *conștiința istorică*, ceea ce ducem mai departe din opera lor.

Arhiva de film ne apare astfel ca un *muzeu viu al istoriei*, în multiplele ei compartimente, de la istoria pur și simplu, la istoria culturii și a științei. Un muzeu care are toate caracterele proprii oricărei alte forme muzetistice. Este, deopotrivă, o instituție pentru *păstrarea documentelor istorice*, în general și, prin aceasta, o *bază materială* pentru toți istoricii; depozit de opere *semnificative* și de capodopere ale artei *filmului* (și ca atare rezervor de cultură cinematografică pentru marele public ca și pentru specialiști); *bază materială* pentru toate *cercetările privind istoria filmului*. Aceste roluri se suprapun perfect cu cele ale bibliotecilor pentru literatură și ale muzeelor pentru artele plastice.

După cum caracterul de muzeu al arhivelor de film apare și în paralelismul esențial ce se poate stabili din punct de vedere organizatoric între ele și muzeele de arte sau biblioteci. Căci toate trei presupun a) existența unui depozit de opere, b) posibilitatea de a le prezenta publicului, c) necesitatea unei întrețineri tehnice, a unei recondiționări și a unui control împotriva riscurilor de perisabilitate (cu mijloace și tehnici deosebite, proprii materialului ce constituie baza operelor respective)⁷.

Prin existența acestor arhive, documentele ce le conțin au fost salvate de la pieire și oferite studiului cercetătorilor, așa cum visau precursorii evocați. Și, în acest sens, afirmațiile cercetătoarei contemporane erau adevărate pentru partea pozitivă a antinomiei propuse de ea.

Pentru cealaltă parte există de asemenea un coeficient de adevăr, dar numai relativ. Valoarea documentelor filmate este legată de modalitățile de înregistrare, a evenimentelor, — de norocul operatorului de a fi prezent acolo unde trebuie și cînd trebuie pentru a surprinde evenimentul istoric imprevizibil, de curajul lui — adesea, — de capacitatea sa tehnică, întotdeauna. Dovadă filmările de război, sau documentele insurecției naționale armate antifasciste și antiimperialiste de la 23 august. Dar această valoare e legată, în același timp, și de onestitatea celor care utilizează documentul filmat. Și aici intervine aceea „distorsiune” de care vorbea Penelope Houston, și care este opera montajului și a comentariului. Există, din nefericire, posibilitatea de a prezenta, din documentul utilizat, numai o parte anume aleasă, de a o monta în raport cu alte planuri în așa fel încît contextul s-o denatureze, și de a o însoți cu un comentariu care să ducă pe spectatori spre o anumită cale — uneori falsă — în interpretarea documentului prezentat. Iată ceea ce, din păcate, tehnica filmului pune la îndemîna oamenilor, care uneori pot fi de rea credință. De aceea se poate recunoaște că și cealaltă parte a antinomiei citate conține un coeficient de îndreptățire.

⁷ Cf. Ion Cantacuzino, *Le cinéma et les Archives du film*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'art” (Série Théâtre, Musique, Cinéma), nr. 1, 1972.

Din clipa în care forța filmului, ca mijloc de comunicare, a făcut din el un instrument de propagandă — și clipa aceasta coincide cu viitoarea primului război mondial⁸ — această capacitate a fost utilizată tot mai intens, adesea cu triste scopuri de inducere în eroare a opiniei publice. Se știe în ce mod nefast a fost utilizat filmul în slujba isteriei războinice declanșate de naziști, și cu ce tragice rezultate. Cele mai cumplite orori ale războiului erau prezentate spectatorilor în așa fel încît să le exalte convingerea în forța armelor Reichului și în victoria finală, făcându-i să uite suferințele îndurate de întreaga omenire, inclusiv de germani.

Dar a fost suficient ca un mare regizor sovietic, într-un film de montaj care utiliza chiar materialul filmat de germani, să-l prezinte în contextul „*adevărata fețe a nazismului*“, dezbărat de minciuna comentariului și a montajului, pentru ca imaginile însăși să restabilească adevărul istoric. Filmul și-a dovedit astfel și capacitatea de a demasca minciuna, prin forța imaginilor care denunțau impostura unei prezentări tendențioase și le opuneau chipul adevărului. Era confirmarea strălucită a clarviziunii acelor precursori cu gânduri nobile, pe care i-am citat ca punct de plecare al acestui studiu.

Și, drept concluzie, să ne amintim că istoria, sub toate formele ei, n-a fost lipsită de încercări de falsificare sau de interpretare voit eronată. Sincera noastră constatare nu poate deci constitui un *capitis diminutio* pentru valoarea de document istoric al peliculei filmate. Față de ea, ca și față de orice alt document, se cere doar istoricului acea atitudine de riguroasă respectare a adevărului care trebuie să stea la temelia oricărei cercetări științifice. Și însăși esența imaginii filmate este de a cuprinde în ea adevărul.

LE FILM, UN MUSÉE VIVANT DE L'HISTOIRE

Résumé

Dès la création, il y a 80 ans, du cinématographe, des esprits éclairés ont eu l'intuition de la valeur du film en tant que document de l'histoire vécue. L'auteur cite, parmi eux, le journaliste roumain Oscar Briol qui, en 1897, soutenait l'idée de „garder ces bandes de celluloides dans des musées ou des archives“, l'opérateur polonais Boleslaw Matuszewski, qui en 1898 considérait le film comme „une nouvelle source de l'histoire“ et proposait la création de „dépôts“ de films et, enfin le savant roumain G. Marinesco, créateur en 1898 du cinéma de recherche scientifique, qui voyait dans le film un „témoin irrécusable“ contre tout essai de dénaturer la vérité historique.

⁸ Toate puterile beligerante au creat atunci „servicii cinematografice ale armatei“, care au filmat un enorm material documentar asupra războiului. Un asemenea serviciu a fost creat și la noi, pe lângă Marele Cartier General. Remarcabilă este următoarea observație, cuprinsă în *Instrucțiunile relative la Serviciul Fotografic și cinematografic al Armatei*, emise de M.C.G., sub semnătura șefului de Stat Major generalul C. Fresan, la 18 iulie 1917: „Trebuie să se fixeze prin imagini caracterele generale ale (...) războiului, în așa fel ca cel ce va scrie istoria să poată scoate în viitor cât mai exact datele acestui război în diferitele faze ale evoluției lui“. Arhiva muzeului Militar Central, dos. nr. 4 (Correspondența referitoare la S.F.C.A.). Cf. Aurel Lupășteanu, *Cinematografia Militară românească în primul război mondial*, în ms. la A.N.F.

L'étude analyse la mesure dans laquelle les prévisions de ces précurseurs ont été confirmées par l'évolution historique du cinéma, dans ses oeuvres les meilleures, ainsi que les essais d'utilisation du document cinématographique dans des butes tendancieux, qui ont été corrigé par la force de la vérité que ces documents renferment. Ce qui porte à la conclusion que les films, — actualités, documentaires ou films de fiction à fond social et politique, — constituent des témoignages révélateurs de la société de ce siècle, et font des archives du film de véritables musées vivants de l'histoire.