

Despan Mihaela-Rodica

Legături estetice și de imaginar ale literaturii cu
celelalte arte: de la reprezentări picturale la
tablouri vivante

Editura *Estfalia*, 2023

Mihaela Rodica Despan

Legături estetice și de imaginar ale literaturii cu celelalte arte : de la reprezentări picturale la tablouri vivante

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DESPAN, MIHAELA

Legături estetice și de imaginar ale literaturii cu celelalte arte : de la reprezentări picturale la tablouri vivante / Mihaela Rodica Despan. - București :

Editura Estfalia, 2023

Conține bibliografie

ISBN 978-606-757-148-6

82

7

© Editura *Estfalia* București

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate editurii și autorului. Orice reproducere, totală sau parțială a conținutului acestei lucrări fără acordul scris al editorului sau al autorului este ilicită și se pedepsește conform Legii dreptului de autor sau folosirea integrală sau parțială a conținutului acestei lucrări fără trimiterea la sursă constituie contrafacere și este interzisă.

ISBN 978-606-757-148-6

DOI: <https://doi.org/10.58514/leilcarptv.2023>

Tipărit la Editura *Estfalia*

Editură prezentă pe portalul SEAP / SICAP

Editură acreditată CNCIS cod 294 și CNATDCU ordin 6129/20.12.2016-Anexa 24

Editura *Estfalia*

<https://editura-estfalia.ro>

Biblioteca Ed. *Estfalia*

<https://biblioteca.editura-estfalia.ro/>

Tel: 0726 604 986 /

0726 637 669

e-mail: estfalia@gmail.com

Cuprins

Prefață	5
Cuvânt înainte	7
Interpretarea estetică binomică a poemului victorian <i>Doamna din Shalott</i> în pictura preraphaelită.....	9
Tabloul vivanț <i>Ofelia</i> de Jhon Everett Millais în filmul <i>Melancholia</i> (2011) de Lars von Trier.....	27
Tabloul vivanț <i>Judecata de Apoi</i> de Giotto în <i>Il Decameron</i> de Pier Paolo Pasolini (1971). Între viziunea regizorală și estetica narațiunii lui Boccaccio.....	43
Tabloul vivanț <i>Dante și Vergiliu în Infern</i> de Eugene Delacroix în filmul <i>The House That Jack Built</i> în regia lui Lars von Trier, 2018	71

Prefață

Volumul de față propune o re poziționare a perspectivei interpretative în ceea ce privește autorul, textul, tabloul, filmul. Toate aceste patru direcții adaugă în măsura în care și obturează semnificații în ceea ce privește imaginarul. Astfel, în prima parte avem de-a face cu o reinstaurare în centrul atenției a figurii feminine din poemul lui Alfred Tennyson, Doamna din Shalott și corespondentul său imagistic în tabloul lui William Waterhouse. Astfel, condiția femeii este reiterată într-o formă memorabilă, nu neapărat prin fidelitatea redării, cât mai ales prin reinterpretarea artistică a detaliilor care țin de izolare, nebunie, moarte, renunțare, asumare. Detaliile concrete, imaginea în ansamblu surprind în esență abstractul cumplit al unei vieți, văzute ca eșuare, alunecare, ca un fel de glissando. Iluziile sunt ca bolgiile infernului, coboară din ce în ce mai adânc: iluzie a iluziei, iluziei, iluziei. Tapiseria, oglinda, apa etc., toate sunt simultane, nu mai sunt succesive. Practic, tabloul conservă timpul, devenirea, sfârșitul.

Ofelia de John Everett Millais și recrearea acesteia în filmul *Melancholia* (2018) al lui Lars von Trier este cea de-a

doua „încercare” din acest volum. Celebrul tablou al lui Millais reprodus în cele mai mici detalii după povestirea Reginei Gertrude din *Hamlet* de William Shakespeare sunt punctul de plecare pentru imaginea ei, pe poveste, pe structura semantică per se. În film tabloul este încărcat cu aspect fictiv, lipsit de coerență și comunică ideea de nebunie, cruzime, de neant și de gol.

În ansamblu interpretarea domnișoarei Despan este una de valorificare a unor creații majore, cu un impact uriaș în timp, care la rândul lor au devenit opere de referință pentru creațiile altor artiști. Și cum creația își devoră creatorul, așa și noul creator deconstruiește modelul pentru a-și instaura noua iluzie. Mihaela-Rodica Despan remarcă cu multă finețe tocmai acest aspect fundamental în ceea ce privește opera artistică: nicio operă nu se poate naște decât prin „moartea” celei de dinainte. Dar autoarea mai remarcă ceva, și anume că avem trecerea de la autor, creație continuatoare de sens, până la ultima creație, care identifică sensul, adevăratul sens cu nebunia, absurdul și neantul.

Prof.univ. Minodora Bucur
Facultatea de Litere
Departamentul de Studii Literare
Universitatea din București

Cuvânt înainte

Studiul științific este compus dintr-o serie de lucrări prezentate în cadrul mai multor conferințe și evenimente științifice studentești la care am participat în perioada studiilor de licență și de master. Lucrările care alcătuiesc acest studiu au fost realizate pe parcursul a patru ani (2019-2022) ca parte a activității științifice desfășurate la cele două specializări (română-engleză; studii europene și relații internaționale) ale Facultății de Litere, pe care le-am absolvit în anul 2022. De asemenea, unele lucrări au fost prezentate la evenimente științifice la care am participat în calitate de masterandă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine, specializarea Studii culturale Britanice.

Aceste lucrări au apărut ca urmare a cursurilor de literatură, literatură comparată și de istoria artei de la cele două specializări pe care le-am urmat. Demersurile științifice au fost inspirate de cursurile unei profesoare de la specializarea studii europene care mi-a încurajat încercările studentești de a scrie, care m-a sprijinit în a participa la conferințe și căreia îi datorez într-o anumită măsură această publicație. Lucrările sunt

produsul a multor ore se studiu și a unei determinări personale în raport cu o serie de idealuri intelectuale descoperite în mediul universitar. Principala premisă a tuturor lucrărilor este de a analiza legăturile de conținut ale imaginarului literar cu alte dimensiuni artistice. Cea mai importantă relație estetică surprinsă de analize este cea a literaturii cu reprezentările picturale. Un procedeu artistic care leagă trei dimensiuni artistice diferite este tabloul vibrant, analizat ca punct de referință pentru întâlnirea artei cinematografice cu literatura și cu reprezentarea picturală. De asemenea, această relație este analizată atât ca o legătură estetică și de conținut, cât și ca o relație problematică din perspectiva autorității artistice. Elementele tematice care traversează dimensiuni artistice diferite devin motive ale problemei auctoriale în raport cu opera originală.

Lucrările adunate în acest studiu sunt rezultatul unei munci perpetue care nu ar fi fost posibilă fără ajutorul familiei mele, care mi-a susținut studiile și care m-a sprijinit în demersurile mele academice. De asemenea, apariția acestei publicații se datorează și unei ambiții personale de a nu renunța și de a nu abandona.

Interpretarea estetică binomică a poemului victorian *Doamna din Shalott* în pictura preraphaelită¹

Poemul lui A. Tennyson *Doamna din Shalott* este una dintre creațiile reprezentative ale liricii victoriene, care readuce în prim-plan motive și teme medievale. Succesul înregistrat în epocă a determinat și apariția reprezentărilor picturale inspirate de poem, ca urmare a unor curente artistice care se bazau pe reîntoarcerea la valorile originale ale artei. Cea mai importantă reprezentare a doamnei din Shalott este a pictorului preraphaelit W. Waterhouse din 1888. Principala premisă de cercetare este de a analiza transferul simbolurilor și a imaginilor artistice create de Tennyson în pictura lui Waterhouse. Transpunerea elementelor literare într-o altă dimensiune artistică devine un mecanism artistic de re poziționare estetică a esenței tematice. Acest mecanism determină necesitatea unei analize binomice privind efectele produse de ambele produse artistice.

¹ Lucrarea a fost prezentată la Sesiunea de studii și comunicări de literatură comparată, iconologie și ekphrastică, Cititori și lectură. Reprezentări în literatură și artă, Ediția a XVIII-a, 21 mai 2021, Facultatea de Litere, Universitatea din București, Departamentul de Literatură Comparată.

Poemul lui Tennyson și pictura lui Waterhouse determină apariția unui exemplu de uniune între cele mai importante tipuri de artă ale secolului al 19-lea.² Poemul lui Tennyson, canonic pentru literatura victoriană, a fost analizat și prin prisma modelului feminin în comparație cu statutul femeii în epocă.³ Aceste analize devin foarte importante pentru simbolistica preraphaelită și pentru imaginea femeii prezentate de Waterhouse, care pare că nu-și bazează narativitatea vizuală pe aceste principii. Poemul lui Tennyson relatează existența unei ființe fantastice în insula Shalott, în timpul mitic (*enchanted*) al regelui Arthur. Doamna este închisă într-un turn și, blestemată fiind, nu poate păși în exterior, nu-și poate părăsi camera. Pentru a vedea ceea ce e dincolo de fereastră se uită într-o oglindă ce reflectă exteriorul și țese o tapiserie cu imaginile reflectate în oglindă.⁴ Acest poem surprinde cu mare exactitate modelul feminin al epocii victoriene, opresat de societate și clausturat de lume.⁵ Poemul lui Tennyson are numeroase analize critice, datorită multitudinii de direcții de interpretare posibile. Enigmatică doamnă, dar și modalitatea

² J. Bristow (Ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge University Press, 2000, p.44.

³ *Ibidem*.

⁴ Jan, Marsh, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*, Harmony Books, 1988, p.23.

⁵ J. Bristoe, 2000, *op.cit.*, p.25.

prin care realitatea mitică este prezentată mediat, printr-un obiect au determinat apariția unor speculații privind relația produs artistic și universul artificial.

Cea mai interesantă analiză asupra acestui poem accentuează problema operelor de artă, a manifestărilor artistice. Analiza propusă interpretează modalitatea prin care *Doamna* creează tapiseria urmând imagini artificiale. Astfel, apare problema autorității și a originalității unui artist și a obiectului de artă. În acest caz, tapiseria doamnei este creată artificial după umbrele și imaginile reflectate în oglindă, ceea ce denotă, de fapt, că arta este „copiată” nu din realitate ci dintr-un obiect deja artistic în sine.⁶ Această problemă extrasă din poemul lui Tennyson devine interesantă mai ales printr-o analiză istorică asupra artistului și a operei de artă. În poem, tapiseria doamnei este efemeră ca și existența acesteia în lumea reală⁷. Această stare a operei artistice, este deosebit de importantă pentru analiza binomică, deoarece și pictura lui Waterhouse este o redare imagistică a unui text, ceea ce în mod simbolic poate avea aceeași analiză ca și cea a tapiseriei din poem. Astfel, atâta timp cât doamna este legată de obiectul ei de artă, cât se află în proximitatea acesteia, opera trăiește.

⁶ Jane Wright, *A Reflection on Fiction and Art in "The Lady of Shalott"*, Victorian Poetry, Vol.41, No.2, West Virginia University Press, 2003, p.287.

⁷ *Ibidem*.

După ce părăsește turnul și pășește în lumea reală, tapiseria nu mai are valoare.⁸ În același mod se poate extinde această analiză și asupra picturii lui Waterhouse a cărei valoare este importantă datorită legăturii cu poemul și a cărei importanță artistică nu ar fi aceeași dacă nu ar exista poemul.

Legătura artistică între poem și pictură generează o problemă de fond în interpretarea semnificațiilor artistice, și anume problema autorității artistice. Pictura lui Waterhouse devine un obiect de artă a cărui paternitate este ambiguă. Waterhouse preia poemul lui Tennyson și îl proiectează sub influența propriei imaginații, ceea ce înseamnă traducerea sub alte instrumente artistice a unei opere de artă existente. Cu toate că procedul există încă din perioada precreștină, în acest caz se identifică o problemă apărută chiar între autor și pictor, întrucât elemente utilizate de Waterhouse nu sunt menționate în poem, iar natura fantastică a doamnei nu este redată în vreun fel.⁹ Astfel de probleme pot fi identificate în orice pictură care se bazează pe o operă literară. Faptul că Tennyson critică reprezentarea lui William Hunt din 1886 a *Doamnei din Shalott* denotă, la nivel simbolic, exact ceea ce poemul redă cu privire la tapiserie și la iluzia artistică. Produsul artistic creat

⁸ Ward, Hellstrom, *On the Poems of Tennyson*, Univ. of Florida Press, 1972, p.13.

⁹ Ashley, Pratt, *The Lady of Shalott, Pre-Raphaelite Representations of the Poem by Alfred, Lord Tennyson*, Lycoming College, 2011, p. 4.

după o iluzie a realității dispare în momentul în care este cunoscută realitate redată. Pictura este o ipostază imaginativă a lui Waterhouse în raport cu poemul, dar care duce la dispariția unor modele estetice identificabile în poem. Acest fenomen poate fi analizat și prin utilizarea unor argumente despre artistul desăvârșit în viziunea canonului renascentist. Waterhouse ar fi artistul capabil să redea pictural universul imaginativ al poemului și să surprindă multitudinea interpretărilor estetice posibile, fiind autoritatea artistică, deci autorul implicit al unui nou produs artistic universal.

În urma analizei picturii „Las Meninas”, una dintre cele mai importante opere de artă europene, a fost enunțată o părere critică deosebit de importantă legată de iluzie, realitate și artist. Conform criticilor, pictorul desăvârșit este cel care reușește să capteze prin intermediul unui obiect de artă o realitate, astfel, prin intermediul unei iluzii (pictura) se redă o imagine reală.¹⁰ Acest concept se aplică în mod ideal legăturii între poem și pictura lui Waterhouse. Sub aspect formal, obiectul de artă este o iluzie a realității iar efectul asupra audienței este o imagine artificială a unei realități.¹¹ Aplicând acest concept, Waterhouse surprinde o realitate literară, sub influența

¹⁰ Carr, Dawson, *Painting and reality: the art and life of Velázquez*, London National Gallery, 2006, p.50.

¹¹ *Ibidem*.

fantastică a poemului, surprinde un personaj imaginat și creează iluzia realității literare. Cu toate acestea, prin utilizarea acestui concept în analiza picturii, se conturează o problemă legată de tapiseria doamnei. Acest produs artistic este o iluzie a unei realități artificiale, astfel, tapiseria este produsul unui dublu act artificial, prin urmare atât realitatea văzută de doamnă era o iluzie dar și tapiseria era o iluzie. În pictura lui Waterhouse, are loc o a treia transformare imaginată. Tennyson critică reprezentarea lui Waterhouse, tocmai pentru tapiseria pe care acesta o prezintă în pictură alături de doamnă. Tapiseria nu ar fi trebuit să fie un element atât de important, întrucât tapiseria dispare când doamna cunoaște realitatea, adică exteriorul camerei.¹² Poemul lui Tennyson a generat câteva conflicte în ceea ce privește femeia și modelul feminității în epoca victoriană dar a generat și o situație de infirmare a propriei lirici. Tennyson publică poezia în anul 1833 și în 1842. Diferența fundamentală între cele două ediții ale lui Tennyson se regăsește în finalul poemului, care va fi ulterior pictat și de Waterhouse. Imaginea castelului doamnei din Shalott se construiește în contrast cu imaginile castelului Camelot și a împrejurimilor acestuia. Camelot apare imagistic în poem ca un eden, în timp ce Shalott este imaginea concavă a

¹² Ashley, Pratt, *op.cit.*, 2011, p.5.

acestui. ¹³ Spațiul imaginar se construiește dihotomic, pe de o parte întunericul hibernal trăit de doamnă și pe de alta spațiul exterior orbitor. Existența și identitatea doamnei sunt conturate enigmatic și realizate sub influența liricii medievale. ¹⁴

Elementul cel mai important în poemul lui Tennyson care se construiește într-o manieră indirectă, inclus în spectrul identității menționat anterior, este natura acestei doamne. Acest element generează un model diferit al asimilării poemului dar și al semnificațiilor acestuia. Întrucât se specifică în poem că doamna din Shalott ar fi de fapt o zână ¹⁵, împreună cu imaginea difuză a acesteia se redă o atmosferă medievală fermecată (*enchanted*). În ceea ce privește activitatea doamnei din Shalott, Tennyson accentuează modul în care țese neîncetat fără a se gândi la propria existență sau la motivele blestemului său. Aceste detalii evazive despre doamnă accentuează ideea unui destin damnat.

Analiza critică a poemului a evoluat în conformitate cu diverse curente socio-culturale și studiile au analizat în detaliu

¹³ *Thro' the wave that runs for ever/By the island in the river/Flowing down to Camelot./Four gray walls, and four gray towers,/Overlook a space of flowers./And the silent isle imbowers/The Lady of Shalott*, Alfred, Lord, Tennyson, *Poems*, The World's Poetry Archive, 2012, p.626.

¹⁴ *But who hath seen her wave her hand?/Or at the casement seen her stand?/Or is she known in all the land,/The Lady of Shalott?*, *Ibidem.*, p.627.

¹⁵ *And by the moon the reaper weary,/Piling sheaves in uplands airy./Listening, whispers, "'Tis the fairy Lady of Shalott.* *Ibidem.*, p.627.

poemul urmărind diverse direcții de interpretare. Acest lucru a fost posibil datorită ambiguității cultivate de Tennyson. Imaginea doamnei apare în ambele variante ale poemului ștersă și singurele elemente de detaliu sunt legate de albeața pielii¹⁶ și de modul în care privea fascinată castelul Camelot¹⁷. Cele două variante ale poemului propun un final diferit în ceea ce privește moartea acesteia. În varianta poemului din 1833, doamna își găsește sfârșitul în lumea reală, cântându-și propria claustrare și propriul blestem. Acest final îi imprimă doamnei un caracter individual ca entitate desprinsă de lumea reală, al cărei sfârșit este adus de propria dorință de a evada. Existența enigmatică a acestei ființe se termină în același ton ambiguu, întâlnit pe parcursul poemului. Identitatea dar și existența sa este marcată la nivelul poemului, printr-o concluzie tragică în raport cu caracterul efemer al dragostei și al opoziției între ființa fantastică și cea umană.¹⁸

Această variantă propune un model feminin individual care-și construiește existența în raport cu propria condiție și care își găsește sfârșitul urmându-și dorința de a evada din propriul univers. Imaginea doamnei este construită într-o

¹⁶ *A cloudwhite crown of pearl she dight,/All raimented in snowy white, Ibidem., p.628.*

¹⁷ *Her wide eyes fix'd on Camelot, Ibidem., p.628.*

¹⁸ *'The web was woven curiously,/The charm is broken utterly,/ Draw near and fear not,—this is I,/ The Lady of Shalott. Ibidem., p.628.*

manieră care ar satisface studiile de orientare feministă. Această variantă a poemului poate să fie analizată și sub raportul artă și societate, activitatea doamnei de a produce artă și lumea exterioară denotă problema ulterioară a modernității, și anume implicațiile produselor artistice asupra societății.¹⁹ Această variantă a poemului îi imprimă doamnei mai multe caracteristici specifice epocii victoriene, precum țesutul, activitatea casnică, distanța față de societate, dar marchează și existența neînsemnată a femeii în societatea patriarhală. Cu toate acestea, finalul poemului surprinde imaginea femeii, care prin moarte își devoalează existența față de lume.

Ambele variante ale poemului introduc personajul mitic Lancelot ca pe un catalizator al acțiunilor doamnei, ca pe un ideal sau ca pe o reprezentare a lumii exterioare. Dacă în prima variantă imaginea lui Lancelot este cea care o împinge să-și părăsească turnul, în a doua variantă Lancelot este clar motivul pentru care ea părăsește turnul și se „sinucide”.²⁰ Masculinul apare în poem ca reprezentare a idealului absolut și este imprimat acestui motiv chiar moartea doamnei. Prin urmare, existența doamnei este întreruptă din cauza visului erotic și a dorinței de a iubi, a fi iubită. Lancelot devine obiectul unei

¹⁹ J. Bristoe, 2000, *op.cit.*, p.28.

²⁰ *Ibidem.*, p. 30.

pasiuni și motivul sinuciderii doamnei care se regăsește în postura unei femei ce dorește să renunțe la puritate în favoarea dragostei.²¹ Modificarea finalului de către autor devine interesantă datorită unor elemente socio-culturale specifice puritanismului victorian. Astfel, doamna din Shalott, artistă, este prezentată sub influența sexualității și a dorinței carnale în raport cu forța și cu virilitatea, reprezentate de Lancelot.²² Prin urmare, femeia este identificabilă doar în raport cu o identitate masculină și este dispusă să-și sacrifice existența pentru masculin. Astfel, în epoca dominată de teoria lui Freud, femeia este cea care se subsumează instinctelor sexuale și caută această împlinire carnală²³ care îi aduce și moartea. Mai mult decât atât, poemul lui Tennyson și modificările aduse îl transformă pe poet într-o unealtă a societății și a normelor morale impuse în victorianism. Această contradicție pe care Tennyson o realizează cu propriul poem și cu propria percepție asupra artei scoate în evidență o problemă mult mai profundă, și anume sinceritatea artistică.

Un alt element important în cea de-a doua variantă a poemului subliniază tendința socială de a plasa femeia în

²¹ *Ibidem.*, p. 28.

²² Jane, Wright, *op.cit.*, p. 288.

²³ *Ibidem.*

raport cu forța, adică în raport cu un bărbat.²⁴ În acest caz, doamna este văzută prin prisma cavalerului medieval, iar acțiunile ei pot fi analizate într-o sferă erotico-socială. În același timp, identitatea, dar și existența acesteia sunt legate de Lancelot, astfel se impune, din nou, modelul sexist al literaturii, de a identifica femeia ca o componentă a existenței masculine.

Cu toate că statutul femeii reflectat în literatură a fost amplu discutat din cauza tonului de inferioritate cu care au fost prezentate femeile, în cazul poemului lui Tennyson problema apare datorită autocorijării. Această tendință literară este recurentă în lirica victoriană, reprezentativ fiind poemul „My Last Duchess” de Browning. Prin urmare, tendințele sexiste care marchează lirica victoriană provin din spațiul socio-cultural, iar poemul Doamna din Shalott, prin tematică, pare să fie relevant și pentru studiile de tip feminist, dar legătura ulterioară între doamnă și Lancelot, întărește și mai mult depersonalizarea femeii în raport cu bărbatul.

În perspectivă literară, apar mai multe conflicte de ordin interpretativ și estetic, care completează posibilitățile exhaustive ale analizei critice. Poemul este un veritabil

²⁴ Angela Mercier, *"She Has a Lovely Face": Performative Female, Death and the Lady of Shalott*, Regis University Student Publications, 2012, p.8.

exemplu al reînțoarcerii la lumea mitului și la o serie de elemente specifice liricii medievale. Acest model de revenire la miturile fondatoare este cel care asigură și succesul poemului. Prin modalitatea de expunere a spațiului medieval și a valorilor prestabilite, creația, devine deosebit de important și pentru prerafaeliți, datorită modului în care înglobează parte a argumentelor artistice ale acestei grupări.

Frăția prerafaelită se opune direcției artistice europene și nu are ca scop recreerea prin intermediul picturii sau al poeziei a realității înconjurătoare.²⁵ Prin urmare, gruparea se reorientează către o serie de valori ale trecutului, atitudine specifică epocii victoriene, atitudine salutară pentru legăturile între literatură și artă. Acești artiști caută valoarea artistică supremă în modele artistice medievale atât pentru a surprinde frumusețea naturală a spiritului, cât și pentru a capta idealul purității absolute.²⁶ Gruparea prerafaelită s-a inspirat din mai multe opere literare, iar apariția unei serii de picturi care reimaginează artistic personaje celebre, deși o practică întâlnită și în epocile anterioare, poate fi considerată o practică precursoră modelelor de reinterpretare și adaptare preferate de modernitate. Această reînțoarcere artistică la valori ale

²⁵ Zsuzsanna, Ujszászi, *The Pre-Raphaelite Journey into the Middle Ages, A Quest for Spiritual Experience*, Acta universitatis sapientiae, Philologica 7, 2015, p. 29.

²⁶ *Ibidem*.

literaturii și ale artei din perioada medievală, din renaștere, deși nu izolată în spațiul european, se plasează contra mișcării realiste europene, care-și va atinge punctul culminant prin Ingres și Courbet, devenind astfel, obiectul criticilor academiste.²⁷



Poemul lui Tennyson înglobează mai multe elemente ale romanțului medieval, precum idealizarea cavalerului, dragostea între cavaler și domniță, toposul mitic și ambiguu,

²⁷ Gaëlle, Ledoré, *Medievalism in Pre-Raphaelite Paintings*, Université Versailles Saint-Quentin en Yvelines, 2014, p. 3.

sentimentul misterului provenit din fantastic și identitatea echivocă a doamnei. Poemul este bazat pe legenda arthuriană a domniței Elayne din Ascot²⁸ care moare din cauza iubirii pe care o poartă cavalerului Lancelot. Cavalerul Lancelot, personaj celebru al creației literare medievale datorită aventurilor erotice, este preluat de Tennyson tocmai pentru a marca relația erotică de factură legendară. Un alt element foarte important al poemului este și toposul, Camelot, care, împreună cu elementele estetice ale liricii medievale, construiește atmosfera lumii fermecate și accentuează caracteristicile de romanț medieval. Alt aspect important este și natura doamnei, care reia o temă populară a creației medievale, și anume tema străinului, a monstrului, a ființei magice. Cu toate că literatura medievală anglo-saxonă scoate în evidență mai multe elemente ale purității spirituale și ale moralității pe care preraphaeliții le căutau, aceasta se arată mult mai permisivă, și chiar feministă în anumite cazuri, față de creațiile victoriene. Având în vedere aceste elemente, Tennyson devine sursă de inspirație pentru pictorii preraphaeliți precum Waterhouse, Hunt și Rosseti, deoarece îmbină argumentele grupării artistice, prin reiterarea unor valori literare salutare epocii victoriene.

²⁸ J.Bristoe, 2000, op.cit., p. 30.

Reprezentarea lui Waterhouse o înfățișează pe doamna din Shalott în lumea exterioară plutind spre Camelot având asupra ei tapiseria sa, pregătindu-se să-și înceapă cântecul funebru.²⁹ Reprezentarea redă o parte din imaginile construite literar. Waterhouse redă, conform descrierii, rochia purtată de doamnă și reușește să capteze, prin intermediul culorii, starea muribundă a doamnei, ceea ce Tennyson descria ca un proces de „înghețare a sângelui”³⁰. Incongruențele la nivelul reprezentării se regăsesc în utilizarea lumânărilor, a crucifixului, dar și a tapiseriei, care nu au suport literar. În același timp, nici natura magică a doamnei nu este reprezentată decât prin culoarea părului, care poate fi interpretată ca singurul element ce denotă, într-o anumită măsură, natura non-umană a doamnei.³¹ Cu toate că prerafaeliții s-au inspirat din arta medievală anglo-saxonă, Waterhouse nu preia elemente ale fantasticului existente în acest tip literar. Față de celelalte picturi ale prerafaeliților cu aceeași temă, Waterhouse o surprinde pe doamna din Shalott ca o eroină tragică, ca o

²⁹ Margarita Carretero González, *Floating Down Beyond Camelot: The Lady of Shalott and the audio-visual imagination*, University of Granada, 2012, p. 244.

³⁰ *Till her blood was frozen slowly./And her eyes were darkened wholly*, Alfred Lord Tennyson, *op.cit.*, p. 628.

³¹ Gaëlle, Ledoré, *op.cit.*, 2014 p. 5.

femeie glorificată, ce aduce însă și cu reprezentări de tip femme-fatale.³²

Analiza acestor două manifestări artistice scoate în evidență câteva aspecte interesante privind analiza iconologică. Față de narațiuni, care pot conține elemente descriptive amănunțite, sau prin intermediul efectului de culoare locală se pot identifica mai multe elemente ce pot fi preluate imagistic, poemul nu are aceeași capacitate de a descrie și de a portretiza, ceea ce denotă, într-o anumită măsură, incongruențele între suportul literar și reprezentarea picturală. Astfel, poemul se bazează și pe o recodificare a imaginilor artistice literare în imaginarul fiecărui lector. Acest lucru generează mari dificultăți în preluările artistice. Datorită ambiguității voite a poemului se generează incongruențe estetice și chiar de detaliu cu privire la anumite scene sau caracterizări. În ceea ce privește pictura lui Waterhouse, în comparație cu poemul, dar și cu tendința artistică a secolului al 19-lea, valoarea reprezentării într-o ierarhie estetică se regăsește tocmai în legătura între poem și reprezentare. Într-o analiză artistică a realizărilor picturale din epocă opera lui Waterhouse este celebră datorită poemului lui Tennyson, întrucât, la nivelul artei picturale, acesta nu produce o inovație și chiar poate fi

³² Ashley, Pratt, op.cit., 2011, p. 2.

considerat un artist minor în comparație cu Manet, Ingres, Courbet. În ceea ce privește transferul simbolurilor și ale imaginilor literare, Waterhouse se detașează de poem și chiar de semnificațiile sale pentru a reprezenta tematic o formă de artă în altă formă, un poem în pictură. Pictura lui Waterhouse, fără titlu, deci fără legătura cu poemul, ar fi fost ușor confundată cu o pictură naturalistă sau de gen. Cu toate că legătura între literatură și artă a fost un element deosebit de important pentru arta picturală, în acest caz, această uniune a două produse artistice diferite creează o relație de dependență care există doar datorită suportului literar, și anume poemul lui Tennyson. Reprezentarea lui Waterhouse, deși estetic reușită, nu se desprinde de opera lui Tennyson și devine un adjunct artistic al interpretării literare.

Bibliografie

- Bristow J. (Ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge University Press, 2000.
- Carr, Dawson, *Painting and reality: the art and life of Velázquez*, London National Gallery, 2006.
- González, Margarita Carretero, *Floating Down Beyond Camelot: The Lady of Shalott and the audio-visual imagination*, University of Granada, 2012.

Hellstrom, Ward, *On the Poems of Tennyson*, Univ. of Florida Press, 1972.

Ledoré, Gaëlle, *Medievalism in Pre-Raphaelite Paintings*, Université Versailles Saint-Quentin en Yvelines, 2014.

Marsh, Jan, *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*, Harmony Books, 1988.

Mercier, Angela, *She Has a Lovely Face: Performative Female, Death and the Lady of Shalott*, Regis University Student Publications, 2012.

Pratt, Ashley, *The Lady of Shalott, Pre-Raphaelite Representations of the Poem by Alfred Lord Tennyson*, Lycoming College, 2011.

Tennyson, Lord Alfred, *Poems*, The World's Poetry Archive, 2012, Pag.626.

Ujszászi, Zsuzsanna, *The Pre-Raphaelite Journey into the Middle Ages, A Quest for Spiritual Experience*, Acta universitatis sapientiae, Philologica 7, 2015.

Wright, Jane, *A Reflection on Fiction and Art in "The Lady of Shalott"*, Victorian Poetry, Vol.41, No.2, West Virginia University Press, pp287-290, 2003.

Alte surse:

Lady of Shalott de John William Waterhouse, 1888.

Tabloul vivan*t* *Ophelia* de Jhon Everett Millais în filmul *Melancholia* (2011) de Lars von Trier

Tabloul *Ophelia* de John Everett Millais, recreat sub formă de tablou vivan*t* în filmul *Melancholia* (2011) de Lars von Trier, prezintă o abordare artistică foarte interesantă în ceea ce privește recrearea și translatarea unui tablou inspirat din piesa lui Shakespeare, Hamlet. Demersul artistic prevede preluarea unui tablou inspirat de un episod literar într-o altă dimensiune artistică, în cinematografie. Ceea ce face ca acest procedeu artistic (tabloul vivan*t*) să devină obiectul unui studiu științific este tocmai legătura cu un imaginar comun, propus de Shakespeare și dezvoltat în diverse produse artistice. Prin urmare, opera literară este responsabilă de o serie de creații plastice, care la rândul lor devin surse de inspirație regizorală. Acest demers tripartit reorganizează legăturile între opera literară, tablou și portretizare cinematografică.

Jhon Everett Millais a pictat în 1852 *Ophelia* ca o reprezentare a celebrului personaj din Hamlet, într-un demers artistic extrem de detaliat, în raport cu descrierea literară a scenei. Crezul artistic al lui Jhon Everett Millais se

caracterizează, în mod intrinsec, prin reînvierea artei clasice, atitudine care se opune mișcărilor artistice din secolul al XIX-lea. Everett a făcut parte din frăția prerafaeliților, un grup de artiști care manifestau o pasiune pentru arta medievală și disprețuiau practicile picturii contemporane lor. Numele acestui grup a fost ales special, pentru a arăta admirația față de arta precursorilor creațiilor lui Rafael, arta Quattrocento.³³ Astfel, gruparea artistică a avut în vedere reprezentarea picturală în raport cu o serie de valori artistice recunoscute, cu preluări de teme și motive din arta medievală și renascentistă. Această direcție artistică a fost responsabilă de o revizitare a unor teme clasice din literatură. Grupul a abordat mai multe subiecte de natură morală și a folosit ca surse de inspirație literatura și elemente istorice din spațiul cultural britanic. Inspirația literară este una dintre principalele caracteristici ale grupului, deoarece datorită acestor artiști au apărut o serie de tablouri inspirate din opere literare consacrate. Pasaje și episoade literare ale autorilor Dante, Shakespeare sau Tennyson³⁴ au fost surse de inspirație artistică, iar reprezentările picturale ale grupării prerafaelită pot fi

³³ Margaret, Doyle, *Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design*, National Gallery of Art, February, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, 2013, p.4.

³⁴ *Ibidem.*, p.6

considerate cele mai celebre translatări picturale ale personajelor literare.



John Everett Millais pictează moartea Ofeliei, după celebra piesă de teatru, Hamlet, scrisă de Shakespeare în 1852. Scena literară este una dintre cele mai apreciate și comentate scene ale morții unui personaj literar din spațiul cultural englez. Sursa de inspirație pentru pictură este descrierea detaliată a cadrului natural și a modului în care personajul Ofelia din piesa de teatru își găsește sfârșitul. Scena este povestită de regina Gertrude. Ceea ce este interesant în portretizarea lui Millais este translatarea fidelă a detaliilor cadrului natural și a acțiunilor descrise literar de Shakespeare. Deși scena a fost

recreată în domeniul pictural de multe ori, pictura lui Millais rămâne cea mai exactă reimaginare artistică a morții Ofeliei, în raport cu elementele de imaginar descrise de Shakespeare.³⁵

Pictura urmărește în amănunt descrierea lui Shakespeare și portretizează cu mare exactitate imaginea Ofeliei. Tabloul redă în amănunt descrierea Ofeliei făcută de Gertrude. Tabloul valorifică pasajul literar care prezintă modul în care Ofelia plutea deasupra apei, datorită hainelor ei.³⁶ Acest ultim moment al Ofeliei, plutind la limita între viață și moarte, este imaginea literară care-l inspiră pe Millais. Starea de plutire în care este prezentată Ofelia în tablou a fost recreată de pictor cu ajutorul unei fete care a fost așezată într-o cadă cu apă, purtând haine asemănătoare. Pentru a imita imaginea literară a iminenței produse de contactul între apă și haine, pictorul încearcă să reconstituie această stare și prin folosirea modelului plasat în apă, captează poziția corpului Ofeliei.³⁷ Modul în care corpul Ofeliei este prezentat inoculează și mișcarea, căderea în apă și imposibilitatea personajului de a se opune în fața propriului

³⁵ *Ibidem.*, p.13.

³⁶ *Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide/And, mermaid-like, awhile they bore her up*, Shakespeare, William, *Hamlet: Prince of Denmark*, Folger Shakespeare Library, 2014, p.173.

³⁷ Peter, Søndergaard, *Something strangely perverse: Nature and Gender in J. E. Millais's Ophelia*, *Romantik*, 7, 2018, p.3.

destin, de a se lupta pentru viață. Pictorul surprinde impasibilitatea în fața morții, manifestată de Ofelia.

Un alt detaliu important din tablou sunt ghirlandele de flori sălbatice pe care Ofelia le are în mână. Urmărind descrierea făcută de regina Gertrude³⁸ pictorul reușește să capteze atât florile descrise cât și arealul natural înconjurător. Reprezentarea florilor a fost analizată și corespunde exact descrierii literare.³⁹ De asemenea, modul detaliat de prezentare a florei, accentele cadrului natural și reprezentarea râului ca element participativ au fost considerate puncte forte ale stilului adoptat de Millais. Pictorul a fost apreciat, mai ales, pentru adoptarea unei perspective realiste a peisajului natural, în raport cu elementele caracteristice ale reliefului englezesc.⁴⁰ De asemenea, există câteva tehnici folosite de pictor pentru a recrea atmosferă umedă și vie a peisajului natural, cum ar fi : tehnica solului alb-umed⁴¹ și tehnica clarobscur pentru construcția întunericului și a umbrelor.⁴²

³⁸ *There with fantastic garlands did she come/Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples.*

³⁹ Søndergaard, *Op.cit.*, p.3.

⁴⁰ Nichols, Drennen, and L. Curzon, *The language of the landscape: landscape in the work of John Everett Millais and its influence on later Pre-raphaelite artists and Victorian social realism*, 2013, p.24.

⁴¹ *Ibidem.*, p.25.

⁴² *Ibidem.*, p.26

Poziția Ofeliei, deși, așa cum am explicat, captează starea de iminență, de plutire, a fost interpretată și ca o poziție martiră sau o poziție erotică. Cea de-a doua interpretare a modului în care este reprezentată Ofelia, interpretarea erotică, înglobează viziunea puritană cu privire la sexualitatea feminină. Ofelia este expresia virginității, a fragilității, ce se apropie prin fizionomie și de asexualitate.⁴³ Poziția corpului împreună cu expresia feței sunt construite într-un raport exact cu descrierea literară, valorificându-se detaliile prezentate de regina Gertrude, conform cărora Ofelia era „ca o ființă ce nu-și dă seama de propria ei nenorocire”.⁴⁴ Pictura a fost apreciată pentru capacitatea pictorului de reda o descriere literară și pentru modul în care a recreat pictural, în detaliu, scena morții personajului Ofelia. Ca produs artistic, tabloul are o valoare estetică ridicată și devine un punct de reper pentru grupul preraphaelit, în principal datorită textului și modului în care validează și urmărește descrierea lui Shakespeare.

În ceea ce privește interpretarea estetică a operei literare, chiar dacă tabloul redă cu exactitate descrierea literară, pictura reprezintă doar modalitatea imaginativă a lui Millais de a reda moartea personajului Ofelia. Prin reprezentarea picturală, opera

⁴³ Søndergaard, *Op.cit.*, p.27.

⁴⁴ Shakespeare, *Op.cit.*, 2016, p.224.

literară nu mai devine obiectul unui proces imaginativ al lectorului, deoarece concretul (tabloul) se opune abstractului (procesului imaginativ). În ceea ce privește însă legătura dintre cele două obiecte artistice, succesul tabloului se bazează în mod cert pe faptul că este o reprezentare din opera extrem de cunoscută a lui Shakespeare. Cu toate că tabloul prezintă într-o manieră foarte amănunțită valorificările estetice, o problemă emergentă este anularea imaginației cititorului. Prin anularea imaginației cititorului cu privire la acest episod literar, din cauza existenței unei picturi foarte atent realizate, opera literară este minimalizată, procesul de lectură ignorat în favoarea imaginii. Celebritatea tabloului în raport cu personajul Ofelia oferă un suport vizual care nu mai necesită ca cititorul/privitorul să își mai imagineze scena cu propriile sale capacități. O problemă interesantă privind modul în care a fost receptat tabloul se regăsește tocmai în legătura estetică și de conținut dintre cele două produse artistice. Relația de echivalență între cele două produse artistice determină o serie de direcții de cercetare, printre care cea mai importantă ar fi problema autorității artistice în raport cu opera literară și ulterior cu reprezentarea picturală.

Celebrul tablou a devenit sursă de inspirație și pentru regizorul Lars von Trier. În filmul său din 2011, *Melancholia*,

el recrează sub forma de tablou vibrant pictura lui Millais, ca simbol al mesajului intentat de filmul său. Regizorul înregistrează o lungă istorie în crearea de tablouri vivante și introducerea lor în filmele sale, ca metodă simbolică de a îngloba principalul percept artistic. Această metodă prevede astfel o triplă reinterpretare artistică.



Filmul spune povestea lui Justine care, după căsătorie, devine o victimă a societății patriarhale, se opune soțului ei, șefului ei și cumnatului ei, într-o lume amenințată de coliziunea între planeta Pământ și o altă planetă, Melancholia. Numele planetei a fost ales pentru a ilustra tocmai starea în care se află personajul. Starea de melancolie a unei femei nefericite de

propriul statut, de viața profesională și de propriul parcurs existențial. De asemenea, pentru regizor Melancholia este starea „lichidă” a corpului ceresc.⁴⁵ Această ciocnire metaforică reprezintă, de fapt, „ciocnirea” între spațiul celest și cel uman, între rațional și emoțional, între ceea ce Justine crede despre viață și ceea ce simte, între ideal și realitate.

Tabloul vibrant este folosit pentru a o înfățișa pe Justine (personajul principal) întinsă, plutind în pârlău, care, deși îndrăgostită, este învinsă de durerea pe care o simte în raport cu presiunea patriarhală și cu neputința în fața lumii. Singurul resort al escapismului, cu excepția morții, pentru Justine, se află în pârlău, tocmai în tabloul vibrant, unde eroina este cuprinsă de melancolie, lipsită de lumea socială, o stare a excluziunii sociale, în care personajul este conștient de propria neputință și este invadat de propriile sentimente. De asemenea, depresia este prezentată în film ca sfârșitul vieții. Dacă pentru Ofelia neîmplinirea în dragoste aduce moartea, în film, pentru Justine, neîmplinirea propriilor vise și dorințe aduce moartea, adică depresia. Filmul extinde tema morții în depresie.⁴⁶

⁴⁵ Jessica, Elkayam, José A. Haro (ed.), *It Is There in the Beginning: Melancholia, Time, and Death in The Films of Lars von Trier and Philosophy*, Editura Springer, 2019, p. 120.

⁴⁶ *Ibidem.*, p.127.

Regizorul folosește modelul personajului Ofelia ca simbol al iubirii, învinsă de dragostea și durerea care îi aduc și moartea. Tabloul vibrant apare în prologul filmului, intercalat cu o nuntă familială catastrofală într-un spațiu cultural specific danez. Familia în care intră Justine, deși este remarcabil de înstrăinată, o tratează pe Justine ca pe o străină, considerând statutul ei ca fiind nedemn pentru noua sa familie, pentru noul său statut. De asemenea, personajul Justine este portretizat de regizor într-o stare profundă de melancolie și depresie, neavând niciun motiv de fericire, fiind profund dezamăgită de ceea ce se întâmplă cu viața ei. Această ipostază a fost analizată ca fiind o situație a narcisistului aflat în postura în care nu-și mai poate manifesta superioritatea.⁴⁷

După nuntă, filmul prezintă modul în care personajele se raportează la faptul că o planetă se îndreaptă spre pământ și felul în care interiorizează iminența sfârșitului. Chiar și sub această amenințare iminentă, cele două surori (Justine și Claire) nu reușesc să-și găsească resorturile emoționale necesare pentru a înfrunta sfârșitul și nici vreun fel de alinare a propriilor destine. În timp ce Justine se scufundă în umbra morții – ceea ce pare a fi strălucirea planetei Melancholiei – sora ei este cuprinsă de o stare glaciară, rămâne neputincioasă

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 129.

în așteptarea impactului celor două planete.⁴⁸ Pentru Justine „Pământul este un loc crud care nu trebuie jelit”. Cu toate că tabloul vibrant nu redă în totalitate detaliile picturii lui Millais, se păstrează starea de plutire a Justinei și o parte din flora de pe malul râului. Poziția corpului este schimbată într-o modalitate tip portret larg, iar personajul privește direct în cameră. Schimbarea perspectivei este probabil relevantă pentru convenția cinematografică, deoarece personajul devine punctul principal al focalizării. Această metodă oferă posibilitatea de captare exactă a stării afective trăită de personaj. Expresia feței este de asemenea schimbată față de tablou. Mimica feței a fost comparată cu cea a Medusei.⁴⁹ Privirea înghețată și lipsa oricărei expresii faciale sunt motive artistice care prezintă durerea, starea depresivă și tragedia personajului Justine față de mariaj, de dragoste și de propria ei existență.

Faptul că Justine ține în mână un buchet de flori albe, în rochie de mireasă, face legătura în mod direct cu două momente de trecere: nunta și moartea. Legătura dintre flori, moarte și nuntă, se regăsește tocmai în combinația cu starea de iminență, toate elementele încastrând ideea filozofică a

⁴⁸ Judit, Pintér, *The Lonely Planet-Lars von Trier's Melancholia*, Filmvilág, 2012, p.2.

⁴⁹ Nicolini, Kim, *Freedom in oblivion: Post-feminist possibilities in Lars von Trier's Melancholia, Woman in Lars von Trier's Cinema*, 2014, p.5.

filmului. O altă diferență importantă între pictură și tablou, marcată prin focalizarea mimicii și prin detaliile florale și vestimentare, este conștientizarea propriei stări. Justine este conștientă de tragedia pe care o trăiește și de neputința ei, opusă stării (prezentate de pictură) pe care o are Ofelia în raport cu propriul destin și cu sfârșitul ei.

Un alt aspect interesant al legăturii dintre cele două produse artistice este că nu se pot stabili corespondențe directe între film și pictura lui Millais. Dacă regizorul nu ar fi făcut comentariul cu privire la conexiunea cu tabloul, scena nu ar fi fost analizată ca atare. Prin urmare, legătura vizuală nu este marcată ci doar implicată ulterior. Cu toate acestea, modalitatea inedită folosită pentru a capta esența filmului, prin legătura cu un tablou și o operă literară celebră, este un exercițiu regizoral demn de apreciat. Această situație se dezvoltă într-o problemă mai complexă, și anume: problema autorității artistice.

În acest studiu principala problemă identificată în urma analizei constă în raporturile operei literare cu celelalte două produse artistice prin prisma autorității artistice. În artă, inspirația din cărți sau chiar reprezentarea anumitor episoade literare sunt considerate normale. Chiar dacă pictorul este cel care redă, care imaginează în artă, care construiește vizual o descriere, narațiune etc., tema principală cât și motivele sunt

extrase din literatură, deci dintr-un text. Prin urmare, statutul de creator pare a fi disputat între pictor și autor. Cu toate că problema a fost discutată de mai mulți oameni de știință, problema este departe de a avea o explicație exhaustivă, iar autoritatea artistică creatoare nu poate fi stabilită exact. Este clar faptul că un tablou este o reprezentare a unui episod literar, iar pictorul se folosește de descrierile estetice ale operei, dar problema auctorială rămâne. Prin urmare, cine este autorul real al tabloului și ulterior al tabloului vivanț? Întrebarea devine cu atât mai relevantă cu cât, prin cea de-a treia reprezentare, tabloul vivanț din filmul lui Lars von Trier este o reprezentare a tabloului inspirat din opera shakespeariană. Cele trei produse de artă fiind interconectate la nivel tematic și estetic, se poate discuta despre un proces de adaptare sau de *reenactment*. Filmul preia mult mai puține motive din pictura lui Millais, dar prin subiect și acțiune se apropie de destinul literar al Ofeliei. Astfel, filmul produce o a treia reprezentare a Ofeliei. Prima reprezentare a personajului se regăsește în piesa Hamlet, care devine sursă de inspirație atât pentru Millais, cât și pentru Lars von Trier. A doua reprezentare a personajului este în pictura lui Millais care valorifică descrierea și elementele de detaliu din piesa lui Shakespeare. În timp ce a treia reprezentare este tabloul vivanț care înglobează atât elemente din pictura lui

Millais, cât și destinul personajului, Ofelia fiind un simbol filozofic în raport cu personajul Justine. Ceea ce vedem în filmul lui Lars von Trier este o interpretare a picturii Millais, care la rândul său este o reprezentare a morții Ofeliei. În acest caz, întrebarea principală este – Ce vedem în filmul lui Lars von Trier este Millais, Shakespeare sau doar viziunea regizorului?

Autorul în acest caz este chiar regizorul, care prezintă în viziunea proprie pictura lui Millais, împreună cu preluări din simbolistica piesei lui Shakespeare, toate adaptate într-o manieră post-modernistă. Autoritatea artistică și problema auctorială poate fi analizată în continuare, deoarece toate elementele estetice sunt utilizate nu în relație cu Ofelia, ci în relație cu simbolurile și cu motivele asociate ei. Prin urmare, legăturile dintre cele trei produse artistice argumentează în favoarea unei analize specifice studiilor științifice privind adaptarea și reinterprețarea literară.

Inserarea sub formă de tablou vivanț a picturii realizate de Millais este o tehnică a regizorului de a atașa scenariului său o narațiune istorică cu privire la personajele feminine și la fragilitatea lor în raporturile cu societatea patriarhală. Regizorul își prezintă personajul Justine în legătură cu Ofelia, deoarece personajul shakespeareian este prin excelență exemplul

simbolic al durerii cauzate de iubire și al morții, pentru a adăuga consistență și efecte stilistice proprie sale narațiuni.

Cu toate că legătura între cele trei produse artistice este remarcabilă pentru un astfel de film, narațiunea nu poate fi pusă în legătură directă cu Hamlet și cu destinul Ofeliei. Legătura cu Millais și ulterior cu Shakespeare, dacă nu ar fi fost explicată de regizor ci lăsată la latitudinea audienței, nu ar fi fost posibilă. Nu există suficiente elemente pentru a lega tabloul vibrant de pictura lui Millais și cu atât mai puține pentru a lega filmul cu Hamlet. Prin urmare, exercițiul regizoral al lui Lars von Trier, specific manierei post-moderniste de reinterpretare a operelor de artă sau a literaturii, pare să fie într-o etapă experimentală, care generează o serie de probleme auctoriale și care nu convinge audiența.

Bibliografie

Doyle, Margaret, Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design, National Gallery of Art, February (2013), Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington.

Drennen, Nichols and L. Curzon, *The language of the landscape: landscape in the work of John Everett Millais and its influence on later Pre-raphaelite artists and Victorian social realism*, 2013.

- Elkayam, Jessica, José A. Haro (ed.), *It Is There in the Beginning: Melancholia, Time, and Death*, în *The Films of Lars von Trier and Philosophy*, Editura Springer, 2019
- Kim, Nicolini, Freedom in oblivion: Post-feminist possibilities in Lars von Trier's *Melancholia*, *Woman in Lars von Trier's Cinema*, 2014.
- Pintér, Judit, *The Lonely Planet-Lars von Trier's Melancholia*, Filmvilág, 2012.
- Shakespeare, William, (trad.) Victor Anestin, *Hamlet*, Contemporary Literature Press, Universitatea din București, 2016.
- Shakespeare, William, *Hamlet: Prince of Denmark*, Folger Shakespeare Library, 2014.
- Søndergaard, Peter, *Something strangely perverse: Nature and Gender in J. E. Millais's Ophelia*, *Romantik*, 7, 2018.

Alte surse:

- Melancholia by Lars von Trier, (2011).
- Ophelia 1852, Sir John Everett Millais, Tate.

Tabloul vivan*t* *Judecata de Apoi* de Giotto în *Il Decameron* de Pier Paolo Pasolini (1971). Între viziunea regizorală și estetica narațiunii lui Boccaccio⁵⁰

Opera literară *Decameronul* de Giovanni Boccaccio este o satiră asupra societății medievale, sub raportul disproporțiilor dintre morala creștină, uzanțele sociale, formele politice feudale și realitatea divergentă a spațiului italian de secol XIV. Într-o perioadă dominată de permanenta „luptă” între pulsunile umane, dogmele sociale și sub presiunea canonică a creștinismului, Boccaccio surprinde prin poveștile sale efectele relațiilor sociale, ale religiei asupra corpului și a manifestărilor lui, dar și reciprocitatea acestui fenomen.⁵¹ Prin urmare, Boccaccio surprinde cu cea mai mare minuțiozitate comportamentul umanului în raport cu idealul creștin. „Lupta” dintre ceea ce Freud va numi ulterior sine și, respectiv, supraeu

⁵⁰ Lucrarea a fost prezentată la Colocviul studențesc de studii europene, *Eurostudii*, ediția a IX-a, 2021, Facultatea de Litere, Universitatea din București, Departamentul de studii europene.

⁵¹ Irene Albers, *The Passions of the Body in Boccaccio's Decameron*, MLN, Volume 125, Number 1, The Johns Hopkins University Press, 2010, p. 52.

și reflecția ei în ceea ce se materializează, în ceea ce este de fapt comportamentul analizabil, în eu⁵², apare în *Decameronul* ca pe deplin câștigată de pulsunile umane, conform teoriei lui Freud, de sine.

Cu toate că opera literară *Decameronul* este încă privită de mulți critici ca fiind o apologie a manifestărilor libidinale⁵³, analiza estetică, retorică și observațiile discursului naratologic denotă că manifestările instinctuale ale personajelor sunt incluse într-o interpretare a relațiilor de dependență dintre optica personajului (vizibilă în discursul narativ), valoarea ficțională a povestirilor și semnificațiile relației narator-cititor.⁵⁴ Într-o expunere simplificată, *Decameronul* vede instinctualitatea ca dimensiune firească a vieții, iar semnificațiile acestor manifestări sunt privite în raport cu sfera cognitivă și afectivă a personajelor, autorul lăsând cititorul să le confere propria semnificație în ceea ce privește moralitatea sau imoralitatea și, prin urmare, să reflecteze asupra motivațiilor hedoniste ale personajelor.

Un alt aspect important al conflictului psihanalitic creat voluntar (sau nu?) de Boccaccio este și conflictul generat de

⁵² Daniel Lapsley, *Id, Ego, Supraego*, în V. S. Ramachandran (ed.), *Encyclopedia of Human Behavior*, 2nd Ed. Elsevier, 2011, p. 2.

⁵³ David Single, *The Epic of the Middle Class: On Boccaccio's Decameron*, University of New England, Armidale, 2018, p. 1.

⁵⁴ Irene Albers, *op. cit.*, p.37.

cea ce Freud numește instinctele sexuale și instinctele de supraviețuire, de protejare a existenței la nivel individual.⁵⁵ Acest conflict este interesant mai ales din perspectivă socio-religioasă, ce conferă o valoare spirituală anumitor povestiri ale lui Boccaccio, care surprind reprimarea sau regretul manifestărilor sexuale ca elemente disturbatoare ale supraviețuirii spirituale dincolo de corporalitate, aspect subliniat, în special, datorită claustrării religioase, specifică epocii.

Decameronul a fost scris și sub influența unor evenimente și a unui context socio-politic ce a permis ca existența și popularitatea sa să fie posibile. Acesta a fost scris și publicat în timpul ciumei ce făcea ravagii în Europa în secolul al XIV-lea, fiind denumită și „moartea neagră”, moment care a evidențiat, poate prea accentuat, efemeritatea vieții omenești. Boccaccio amintește acest fenomen medical în *Decameronul* ca „vremea păcătoasă a molimei de odinioară”.⁵⁶ Prin opoziția viață și moarte, cu accente ale religiosului și ale corporalității, *Decameronul* s-a aflat într-o poziție ideală pentru a deveni o operă literară a manifestărilor instinctuale, a dimensiunii religioase în raport cu corporalitatea, a satirei feudale, într-o

⁵⁵ Daniel, Lapsley, *op. cit.*, p.4.

⁵⁶ Giovanni Boccaccio, (trad.) Eta, Boeriu, *Decameronul*, Editura Minerva, 1975, p.8.

criză sanitară. Pe fondul ravagiilor făcute de ciumă, pe care Boccaccio o descrie ca „molimă ce seceră sute de vieți”⁵⁷, adică o boală care se „întindea de la bolnavi la sănătoși întocmai cum se întinde focul când întâlnește în calea lui ceva uscat ori unsuros”⁵⁸, opera sa literară apare ca expresie a efemerului, a plăcerii carnale în raport cu senzația permanentă de sfârșit, ca expresie a carnalității în raport cu idealurile creștine. De asemenea, contextul social a fost și cel căruia se datorează apariția acestei opere literare.

În timpul unei epidemii monstruoase, ce nu putea fi controlată de nicio instituție comunală, forță sau entitate cunoscută până atunci, se poate afirma că omul se concentrează pe calitatea vieții, la satisfacerea nevoilor și la bucuria oferită de viața umană, în opoziție cu dogma creștină a cumpătării și a respingerii frumuseții și a plăcerii. Astfel, această viziune colectivă hedonistă, explicată de rata accentuată a mortalității, include *Decameronul* într-un tip de literatură propice vremii, care satirizează și ironizează discrepanțele dintre feudalism, creștinism și natura umană și care, mai presus de toate, se opune moralei sufocante impuse de biserica creștină.⁵⁹

⁵⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁸ *Ibidem*, p.13.

⁵⁹ G. H. McWilliam, (trad. G. H. McWilliam), *Introduction to The Decameron*, Penguin, 1995, p. 90.

Deznădejdea în forțele divine și realitatea apăsătoare au creat premisele unei stări hedonistice. În această perioadă, când prestigiul bisericii și credința omului în puterea divină manifestă un anume declin, apare și *Decameronul*.⁶⁰ Opera marchează atât trecerea din Evul Mediu către Renaștere și întărește și umanismul ca poziție filozofică emergentă și se fixează ca referință în canonul literar european. Ca multe alte opere literare ce transcend prin consacrare valorică limitele temporale, *Decameronul* a fost ecranizat, reinterpretat și analizat exhaustiv. Ecranizarea operei de către Pier Paolo Pasolini din 1971 (*Il Decameron*) a fost descrisă ca fiind „un carnaval al fanteziei și al insurgenței carnale împotriva ascetismului clerical”⁶¹. Pasolini nu ecranizează doar ceea ce Boccaccio a descris în povestirile sale, ci actualizează prin intermediul filmului mai multe valențe politice și conflicte sociale ale lumii contemporane lui. Astfel, filmul „Il Decameron”, bazat pe scrierile lui Boccaccio, devine în sine o satiră la adresa societății moderne, deghizată sub forma unei ecranizări a *Decameronului*. Având în vedere categoria artistică a cinematografului și elementele definitorii ale acestei arte,

⁶⁰ David, Single, *op. cit.*, p. 4.

⁶¹ Francesco de Sanctis, *Boccaccio and the human comedy* în *The Decameron, Giovanni Boccaccio*, ed. Peter Bondanella and Mark Musa, New York, 1977, pp. 292.

ecranizarea fidelă a unui roman, a unei opere literare nu va fi niciodată posibilă. În acest proces artistic intervin atât viziunea naratorului, cât și estetica operei literare, anume elementele de detaliu, de decor, de individualizare ale personajelor în sine, efectul de culoare locală creat de autor. Toate acestea reprezentând elemente supuse reinterpretării sau adaptării într-un alt domeniu artistic, procese marcate de viziunea și intenția regizorală.

Un alt aspect important al acestui film îl reprezintă și modalitatea de recodificare a autorului. Astfel, interesat de propria lui reflecție, în *Decameron*, Boccaccio utilizează mai multe procedee de fixare a propriei sale imagini în textul produs, cum ar fi mărcile autorului la nivelul manuscriselor⁶². Acest lucru devine interesant în raport cu drepturile de autor și cu atribuirea corectă a meritelor autorului. De asemenea, introducerea sa voită, chiar pusă în scenă, în pasaje ale operei⁶³, prin marcarea manuscriptelor și a copiilor cu litera „B”, procedeu ce se opunea în vremea respectivă atât circulației orale a povestirilor sale, cât și tradiției de copiere și

⁶² Enrica Ferrara, *The Author Re-codified: Pasolini between Giotto and Boccaccio*, *Helitropia*, no. 14, 2017, p. 344.

⁶³ *Ibidem*.

distribuire a scrierilor⁶⁴, autorul se asigură de păstrarea intactă a drepturilor sale. Astfel, Boccaccio a întreprins mai multe acțiuni prin care s-a asigurat că *Decameronul* îi va fi atribuit doar lui și că, în timp, opera nu va fi „împrumutată” de alți autori. Acest procedeu de „supramarcare” a sinelui și a drepturilor de autor pe care îl întreprinde Boccaccio este reluat și de Pasolini în filmul său *Il Decameron*. Acest aspect este foarte interesant datorită modului în care regizorul se plasează în trei ipostaze diferite, pentru a marca, de fapt, contribuția proprie în producția acestui film. Pasolini este regizorul acestui film, însă el este și actor și scenarist. Pasolini apare în film în trei ipostaze diferite pentru a-și marca „opera”, asemănător lui Boccaccio. Problema iminentă a acestei „supramarcări” se identifică în modul în care publicul percepe aceste inserții, dacă percepe subiectivitatea regizorului-autor-actor Pasolini⁶⁵.

Boccaccio și opera *Decameronul* pot fi analizate ca elemente de cadru utilizate de Pasolini pentru a-și expune propria interpretare asupra unor episoade literare din carte, pentru a-și proiecta propria parodie și satiră asupra lumii moderne prin intermediul unei ecranizări ce-l disculpă de orice

⁶⁴ Martin Eisner, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*, Cambridge University Press, 2013, p.8.

⁶⁵ Enrica Ferrara, *op. cit.*, p.345.

critică. Filmul, sursă a multor analize academice, fie filologice, fie artistice, se prezintă mult politizat și reactualizat în Europa secolului al XX-lea.⁶⁶ Asocierea lui Pasolini cu pictorul Giotto di Bondone este poate cea mai nuanțată intervenție a regizorului în film. Personajul jucat de Pasolini este un fiu al lui Giotto, iar referințele la Giotto apar treptat, construind atât imaginea pictorului, cât și pe cea a lui Pasolini însuși. Această asociere între regizor și pictor dorește să impună valoarea lui Pasolini ca regizor, deci ca un artist similar lui Giotto, ce putea capta o realitate prin intermediul unei iluzii artistice (pictură-film). În ceea ce privește această asociere a lui Pasolini între sine și Giotto, ea nu este neapărat surprinzătoare, întrucât filmul ecranizează și povestea lui Boccaccio, avându-i ca protagoniști pe Giotto și pe Forese.⁶⁷

În același timp, în perspectivă literară, Boccaccio surprinde mai mulți pictori florentini din perioada secolului XIV timpuriu, cel mai cunoscut fiind însă Giotto di Bondone.⁶⁸ Astfel, aceste asocieri ale lui Pasolini, preluate din *Decameron*, nu sunt într-un tot surprinzătoare. Punctul culminant al relației

⁶⁶ Irene Albers, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, W. Siti, F. Zabaghi (eds.), *Per il cinema...*, Editura Mondadori, 2001, p. 3141.

⁶⁸ Paul F. Watson, *The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence*, MLN 99, no. 1, The Johns Hopkins University Press, 1984, p.43.

tridimensionale Boccaccio-Giotto-Pasolini se regăsește spre finalul filmului, când Pasolini, în ecranizarea celei de a șaptea povești din ziua a zecea, recrează într-un tablou vivanț scena *Judecății de Apoi* a lui Giotto di Bondone⁶⁹ din Cappella degli Scrovegni din orașul Padova. Acest *tableau vivant*, inserat de Pasolini la finalul filmului, poate fi considerat fie ca un omagiu suprem adus geniului lui Giotto⁷⁰, fie ca o asociere între estetica narațiunii lui Boccaccio asupra *Judecății de Apoi* și fresca lui Giotto însăși. Boccaccio a fost printre puținii scriitori care au valorificat personalitatea și arta pictorilor florentini în literatură și în stilistica propriei narațiunii în *Decameron*, iar capacitatea descriptivă face posibilă trimiterile sau exercițiile imaginative cu privire la o pictură reală.⁷¹ Astfel, analiza tripartită a acestei scene vizează atât perspectiva literară, filmografică, cât și cea picturală. Scena poate reprezenta doar dorința, viziunea lui Pasolini, iar în acest caz se conturează un conflict între ceea ce am menționat anterior și autoritatea artistică. Prin urmare, scena prezentată devine problematică în ceea ce privește apartenența artistică. Datorită faptului că opera

⁶⁹ Ryan, Scheutz, *The Unending Process of Subjectivity: Gendering Otherness as Openness in Pasolini's Decameron*, *Annali d'Italianistica*, Vol.18, Arizona State University, 2000, p. 368.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 368.

⁷¹ Paul F. Watson, *op. cit.*, p. 64. „Dante speaks only biresfly of his artists” „...By contrast, Boccaccio makes much of his Florentine painters”.

lui Boccaccio se plasează împotriva dogmei creștine prin narațiune și satiră, utilizarea picturii lui Giotto di Bondone în ecranizarea *Il Decameron* poate fi analizată și ca o impietate față de valoarea artistică a lui Giotto și contribuția semnificativă adusă de el Bisericii Catolice. Modalitatea prin care Pasolini recrează pictura lui Giotto generează și o altă problemă teologică, întrucât scena nu rămâne fidelă reprezentării lui Giotto, iar regizorul introduce Fecioara în centrul picturii.⁷² Apar, astfel, o serie de neînțelegeri între viziunea autorului, a regizorului și idealurile artistice ale lui Giotto. Conflictul generat de acest tablou vibrant are la bază mai multe încălcări ale dogmelor artistice și teologice. Cu toate acestea, filmul lui Pasolini, respectiv această scenă în conexiune cu alte episoade ale filmului, au fost considerate, de fapt, un elogiu adus lui Giotto și originalității creației sale ce transcende mintea și visul, pentru a o proiecta în realitate.⁷³ Ceea ce deschide, de fapt, analiza acestei scene, din perspectiva celor trei dimensiuni: literară, filmografică și artistică, este impactul și persuasiunea produse asupra publicului, care vizualizează o imagine realistă, naturalistă, umană asupra

⁷² Pier Paolo Pasolini, (edit.) Giorgio Gattei, *Trilogia della vita*, Editura Cappelli, 1975, p. 46.

⁷³ Ryan Scheutz, *op. cit.*, p. 368.

Judecății de Apoi, imagine lipsită de elemente spirituale și de dimensiunea imposibilului, specifică divinității.

În *Decameron*, Boccaccio relatează în povestea a șaptea din ziua a zecea problema păcatului carnal și a vieții de apoi în viziunea lui Meuccio și Tingoccio. Cei doi prieteni „făgăduiră că acela dintre ei care avea să moară mai întâi să se întoarcă, dacă poate, pe lume și să-i spună tovarășului său tot ce acesta ar dori să știe”⁷⁴ despre Viața de Apoi, păcat și judecată. Tingoccio botează un copil Mita și se înrudește cu Ambruoigio, Anselmini și soția lui. Întrucât cumătra lui Tignoccio era „o femeie a naibii de frumoasă și cu mult vino-ncoace”⁷⁵, acesta întreține relații cu aceasta. Problema teologică, dar și morală prezentată de Boccaccio este de natură carnală pentru cele două personaje. Meuccio se îndrăgostise de aceeași femeie. Astfel, teza principală a acestei povestiri este întrebarea dacă poate fi considerat un păcat ca nașul să întrețină relații sexuale cu mama copilului botezat de el, adică Tingoccio cu cumătra lui. Prin natura poveștilor pe care le prezintă, *Decameronul* insultă atât valoarea unor relații consacrate religios precum cea amintită mai sus, cât și, cu precădere, surprinde strictețea

⁷⁴ Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, p. 642.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 642.

moralei creștine în ceea ce privește limitarea sexualității credincioșilor.⁷⁶

Descrierea făcută de personajul Tignoccio pentru prietenul său Meuccio despre Viața de Apoi și păcatul de a avea relații carnale cu cumătra lui conturează câteva elemente ale lumii de dincolo, și anume: purgatoriul „da' de zbătut, mă zbat și eu în chinuri grele, pentru păcatele pe care le-am săvârșit în viață”⁷⁷ și rolul lui în parcursul spiritual al sufletului în viața de dincolo „pe locul unde apoi m-am pocăit răbdând cumplită osândire și unde am aflat și alți tovarăși osândiți să îndure același chin ca mine”⁷⁸ și o descriere ce probabil îl prezintă pe Sf. Petru: „am dat de unu', acolo, care părea că-mi știe toate păcatele pe de rost”⁷⁹. Finalul descrierii lui Tignoccio oferă și un fel de răspuns pentru problema celor doi prieteni, care vine din partea unui alt păcătos din purgatoriu: „Măi, nu fi prost și nu te teme; că doar p-aicea nimeni nu ține seama de cumetre”⁸⁰. Astfel, eliberat de conștiința religioasă, Meuccio se duce la cumătra lui Tignoccio pentru a o iubi carnal, întrucât aflase că nu era un păcat. Astfel, prin această povestire Boccaccio ironizează, de fapt, atitudinea și acțiunile

⁷⁶ David Single, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷ Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, p. 644.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 645.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 644.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 645.

muritorului care dorește să fie iertat de păcate, să ajungă în rai, dar să se și bucure de plăcerile vieții.

În ceea ce privește descrierea lumii de dincolo, narațiunea lui Boccaccio doar surprinde niște elemente generale regăsite și în învățăturile teologice despre Judecata de Apoi, purgatoriu și parcursul sufletului după moarte. Datorită faptului că opera a suferit modificări prin traducere, există posibilitatea ca în varianta scrisă în dialectul medieval toscan episodul să prezinte și aluzii descriptive la fresca lui Giotto. Cu toate acestea, procesul de traducere nu a produs modificări în ceea ce privește efectul de culoare locală.⁸¹ Astfel, în urma acestei analize, deși indică spații ale vieții de dincolo, Boccaccio nu caracterizează și nici nu descrie în opera sa spațiul vieții de dincolo, nu există referințe la pictura lui Giotto

⁸¹ Giovanni Boccaccio, (trad.) Vittore Branca, *Decameron*, Editura Utet, 1956, p. 249 : „A cui Tignoccio rispose: «Fratel mio, come io giunsi di là, si fu uno il qual pareva che tutti i miei peccati sapesse a mente, il quale mi comandò che io andassi in quel luogo nel quale io piansi in grandissima pena le colpe mie, dove io trovai molti compagni a quella medesima pena condannati che io; e stando io tra loro e ricordandomi di ciò che già fatto avea con la comare e aspettando per quello troppo maggior pena che quella che data m'era, quantunque io fossi in un gran fuoco e molto ardente, tutto di paura tremava. Il che sentendo un che m'era dallato, mi disse: 'Che hai tu più che gli altri che ui sono, che triemi stando nel fuoco?' 'O', diss'io 'amico mio, io ho gran paura del giudicio che io aspetto d'un gran peccato che io feci già.' Quegli allora mi domandò che peccato quel fosse. A cui io dissi: 'Il peccato fu cotale, che io mi giaceva con una mia comare, e giacquivi tanto, che io me ne scorticai.' E egli allora, faccendosi beffe di ciò, mi disse: 'Va', sciocco, non dubitare, ché di qua non si tiene ragione alcuna delle comari!'; il che io udendo tutto mi rassicurai.“

în povestea a 10-a din ziua a 7-a, cea ecranizată de Pasolini. În ceea ce privește trimiterea la frescă în narațiunea lui Boccaccio, nu există o legătură directă cu Judecata de Apoi reprezentată de Giotto, ci doar o cu momentul religios, descris în dogmele creștine. Astfel, ipoteza enunțată anterior, referitor căreia Pasolini ar fi identificat în narațiunea lui Boccaccio elemente ce conduc la fresca lui Giotto, nu se confirmă. Cu toate acestea, poate cel mai important element pentru asocierea lui Pasolini cu Boccaccio nu este Boccaccio în postura de scriitor, ci Boccaccio în postura de proto-critic literar. În acest fel, Pasolini utilizează, de fapt, opera lui Dante, *Divina Commedia*, ca sursă de inspirație ce îi revelă regizorului dimensiunea Vieții de Apoi pe care o asociază ulterior cu fresca lui Giotto. Această speculație pare să fie mai apropiată de modul în care regizorul a format legătura între personalitățile lumii medievale din sfere artistice diferite.

Prin Boccaccio și elogiul acestuia la adresa lui Dante, atât prin *Tratatello in laude di Dante*, prin prezentările publice ale acestuia despre *Infernul* lui Dante (*Esposizioni*), cât și prin atenția acordată atât vieții, cât și operei lui⁸², exegetul dantesc Boccaccio îi oferă regizorului Pasolini „oglindea” divergentă și

⁸² Robert Hollander, *Boccaccio's Dante, Italica*, Vol. 63, No. 3, 1986, p.278.

„sursa” morală a *Decameronului*. Utilizând efectele plastice regăsite în opera lui Dante, regizorul obține o imagine mentală a lumii de dincolo, pe care o utilizează și în interpretarea operei *Decameronul*. Astfel, legătura făcută de Pasolini între *Judecata de Apoi* și Giotto nu se regăsește propriu-zis în elogiul literar din *Decameron* al lui Boccaccio pentru pictor⁸³, ci probabil poate fi identificat prin *Divina Comedia*, unde în Purgatoriu Giotto este menționat de Oderisis⁸⁴. Cu toate acestea, în perspectivă naratologică, nici Dante nu ilustrează literar fresca lui Giotto. Astfel, legătura cu pictorul Giotto di Bondone apare clar în *Decameron* prin povestea a 5-a din ziua a 6-a și este reprezentată și în film, însă nu există elemente narative sau descriptive care să facă referire în mod direct la *Judecata de Apoi* de Giotto. Astfel, influența lui Giotto în această realizare cinematografică se manifestă prin ipostazierea regizorului ca „urmaș” al lui Giotto atunci când acesta obține un punct culminant din recrearea animată a frescei acestuia.

Fresca *Judecata de Apoi* de Giotto face parte din ciclul iconografic hristologic al Capelei Scrovegni din orașul Padova, fresca fiind finalizată în anul 1305.

⁸³ Paul F. Watson, *op.cit.*, p. 50.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 45.



Giotto a fost angajat să picteze această capelă de către familia Scrovegni⁸⁵ pentru ispășirea păcatelor cămătăriei lui Enrico, reprezentat și în *Judecata de Apoi* oferind macheta

⁸⁵ Alessandro Tomei, *Giotto: La pittura*, Editura Giunti, 1997, p. 20.

capelei Fecioarei.⁸⁶ Acesta ține cu mâna dreaptă macheta capelei, care se sprijină pe spatele unui credincios ce mai târziu se va dovedi a fi teologul Albert din Padova⁸⁷, iar cu mâna stângă aproape că o atinge pe Fecioară.⁸⁸ Scena va fi preluată astfel și de Pasolini în film. Fresca îl înfățișază pe Isus Hristos în postura de Judecător (Cristo Giudice)⁸⁹, în centrul contra-façadei, imaginea sa fiind zugrăvită într-o mandorlă pictată în culorile irisului. În același timp, dubla sa natură, umană și divină, este reprezentată prin tunica roșie cu aplicații aurii, roșul reprezentând sângele, iar auriul natura divină și regală.⁹⁰ Acesta este înconjurat de serafimi și heruvimi, care întregesc reprezentarea. De o parte și de alta a acestuia se află plasați cei unsprezece apostoli. Circular imaginii lui Hristos, în partea superioară sunt reprezentați îngerii care trâmbițează sosirea orei Judecății.

Iadul este reprezentat de Giotto ca fiind desprins din razele Judecătorului și împărțit de patru râuri de foc, unde ajung cei păcătoși și blestemați. Întreaga reprezentare este dominată de un gigantic și obscen Lucifer, pictat în nuanțe de

⁸⁶ Giuliano Pisani, *Il capolavoro di Giotto la Capella degli Scrovegni*, Editura Programma, 2015, p. 151.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 152.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 151.

⁸⁹ Giuliano Pisani, *L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni* în *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XCV, 2006, p. 45.

⁹⁰ Giuliano Pisani, *op. cit.*, p. 143.

alabastru-cian.⁹¹ Reprezentarea iadului se caracterizează prin fondul închis folosit și prin dinamica corporală a sufletelor damnate. Întreaga reprezentare este realizată în concordanță cu imaginea medievală a iadului.⁹² Domină scenele masochiste, sadismul reprezentării, iar femeia este surprinsă în torturi cumplite. Sub mai multe grupuri de spânzurați, apare și Iuda Iscarioteanul, fiind singurul reprezentat în halat alb, spânzurat, într-o disperare absolută.⁹³ Modalitatea prin care Giotto surprinde monstruoza diavolului se regăsește în detaliile redării acestuia: corpul păros, barba groasă, coada supradimensionată.⁹⁴ Reprezentarea *Judecata de Apoi* din Capela Scrovegni din Padova a fost considerată cea mai mare realizare artistică a artei occidentale.⁹⁵ Fresca lui Giotto impresionează prin capacitatea de redare amănunțită și totodată realistă a lumii de dincolo. Elementele de noutate aduse de Giotto au fost considerate o renaștere a tot ce este mai nobil și mai frumos în artă.⁹⁶ Operele lui Giotto, cu precădere frescele

⁹¹ *Ibidem*, p. 138.

⁹² Andrea, Begel, *Giotto's Demons* în *Notes in the History of Art* 29, no. 4, The University of Chicago Press, 2010, p. 59.

⁹³ Giuliano, Pisani, 2015, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁴ Andrea, Begel, *op. cit.*, p.60.

⁹⁵ Alessandro, Tomei, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁶ Ernst H. Gombrich, *Istoria artei*, trad. Nicolae Constantinescu, Pro Editură și Tipografie, 1994, pag. 334.

din Capela Scrovegni, ajuns a fi privite ca un simbol al perfecțiunii atinse de arta medievală în epoca ei târzie.⁹⁷



Tabloul vivanț după *Judecata de Apoi* din filmul lui Pasolini redă parțial fresca lui Giotto. Reprezentarea lui Enrico Scrovegni, membru al familiei care a comandat pictura, dispare. Enrico Scrovegni este amintit de Dante în *Divina Commedia* în infern, printre ceilalți cămătari⁹⁸, semn că acesta nu reușește să își salveze sufletul, în ciuda faimoasei ctitorii. Și Pasolini îl exclude din tablou, probabil ca o schimbare, în urma influenței pe care Dante a avut-o asupra regizorului.

⁹⁷ Alessandro, Tomei, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁸ Robert Hollander, *op. cit.*, p. 287.

În partea dreaptă Pasolini recrează fidel imaginea iadului, excluzându-l însă pe Lucifer, care e prezent în fresca lui Giotto. Crucea purtată de cei doi îngerii, apostolii, îngerii aflați în divergență din planul superior, îngerii trâmbițând, precum și imaginea muritorilor la judecată sunt redați după fresca lui Giotto. Modificarea absolută adusă de Pasolini este înlocuirea lui Isus Hristos în postura de judecător cu Fecioara. Esența frescei lui Giotto, Hristos Judecătorul, nu este preluată de Pasolini. Această înlocuire a fost analizată în corespondență cu personajul Ciappelletto, care, muribund fiind, își evocă mama, iar această Fecioară este introdusă în tablou pentru a enunța viziunea artistului și inspirația divină care își are originile în matricea maternă.⁹⁹ Regizorul a fost marcat de simbolistica maternă și a redat-o cu mai multe ocazii, în cariera sa cinematografică. În același timp, Fecioara este interpretată și ca o întoarcere spre originea vieții și o revenire la sursa principală de inspirației a lui Pasolini, inspirație centrată pe femeia-mamă¹⁰⁰. Acest simbol permite întoarcerea în timp a lui Pasolini și are o și o valoare sacră în ceea ce privește nașterea unor noi idei și crearea vieții¹⁰¹.

⁹⁹ Ryan, Scheutz, *op. cit.*, p. 368.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ Pier Paolo Pasolini, 1975, *op. cit.*, p. 46.

Caracterul sanctificat al Madonei este încadrat în mod obișnuit în sfera creștină. Pasolini preia această sacralitate normată de dogma creștină și o reinterpretează după o viziune a sinelui, înțeleasă freudian. Regizorul îi imprimă acesteia o valoare materno-instinctuală, aspect care întărește mai mult impietatea tabloului vivanț și chiar revolta regizorului împotriva idealurilor creștine. Alegerea șocantă a Madonei în locul lui Isus Hristos-Judecătorul în tabloul vivanț a fost o alegere avangardistă a regizorului. Această modificare adusă de Pasolini frescei lui Giotto are o serie de explicații complexe, ce pot fi extinse și asupra filmelor anterioare ale acestuia și chiar asupra rolului pe care inclusiv actrița îl are în acest tablou vivanț.

Printre aceste interpretări, cea confirmată și de regizor se referă la o legătură subtilă între filmele regizate de Pasolini pe care Madona le reprezintă simbolic. Aceasta face legătura între filmul lui Pasolini „Oedip re” și mama ca obiect al triunghiului amoros, menită să scoată în evidență frivolitatea identității masculine în raport cu figura-mamă, simbol inviolabil al nașterii umane.¹⁰² Prin urmare, Madona este aleasă pentru valoarea simbolică a femeii în raport cu existența umană și este ulterior încărcată și cu altă simbolistică. Fecioara din film este

¹⁰² Enrica Ferrara, *op.cit.*, p. 369.

modalitatea de reprezentare a lui Pasolini a discursurilor despre homosexualitate, a subiectivității de natură feminină proiectată asupra originii și a viitorului, totul pentru a accentua reprezentarea sinelui în raport cu cenzura supraeului.¹⁰³ Această analiză scoate în evidență, în primul rând, ingeniozitatea lui Pasolini în a introduce o figură artistică marcantă a artei medievale precum Giotto într-un mod foarte accentuat în film. Referințele între acesta și opera literară sunt destul de clare, atât prin narațiunea *Decameronului*, cât și prin influența lui Dante. Inexistente fiind legăturile dintre opera lui Boccaccio și *Judecata de Apoi* pictată de Giotto, utilizarea acestei fresce de către regizor nu este justificată strict din perspectiva literară deci prin trimiterea la opera lui Boccaccio. Cu toate că tabloul vibrant, deși foarte expresiv, nu este specific filmului de lung metraj, care utilizează alte mijloace (mult mai productive) pentru a reda o realitate, pentru a surprinde o reacție, o acțiune, Pasolini introduce acest procedeu ca simbol al propriei opere. Tabloul vibrant este un punct culminant al imaginii de sine a regizorului, translatată în *Il Decameron* prin asocierea artistului-regizor modern cu artistul-simbol al picturii medievale italiene.

¹⁰³ *Ibidem.*

Ingeniozitatea regizorului analizată mai ales sub raportul dintre sine și Giotto, dar și prin transpunerea unor elemente literare din opera lui Boccaccio, recodificate, pentru a sublinia conflicte politice și a reactualiza valențe sociale, este incontestabilă. Acest aspect i-a conferit lui Pasolini un rol marcant în cinematografia europeană, acesta fiind inclus chiar și de Harold Bloom în *Canonul occidental*.¹⁰⁴

Cu toate acestea, filmul lui Pasolini creează controverse fără precedent, din cauza unor impietăți și blasfemii creștine, voite, accentuate și căutate de regizor.¹⁰⁵ Valoarea filmului a fost considerată redusă în perspectivă estetică din cauza dorinței de a crea controverse și de a spori popularitatea filmului prin aceste blasfemii, dar și prin ofensa gravă adusă religiei și spiritualității în sine, a regizorului. Analizând trendul cinematografic european din a doua jumătate a secolului XX, este imperios necesară amintirea filmelor: „The Nun”, 1966, regia: Jaques Rivette; „The Sinful Nuns of Saint Valentine“, 1974; „The Devils”, 1971, regia: Ken Russell; „La monaca di Monza”, 1962, regia: Carmine Gallone. Toate aceste filme, unele având și un suport literar („The Devils”, „The Nun”) sau bazate fie pe fapte reale („La monaca di Monza”), introduc în

¹⁰⁴ Pier Paolo Pasolini, W. Siti, F. Zabagli (eds.), *Per il cinema...*, Editura Mondadori, 2001, p. 3142.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 2654.

cinematografia italiană desacralizarea spațiului religios, a clerului și a monahului, pentru a accentua fragilitatea și natura animalică a omului. Însă aceste filme, deși controversate la momentul în care au apărut, contestate de Biserică și de credincioși, nu au făcut obiectul unei blasfemii, întrucât personajele prezentate erau de natură umană. Acțiunile lor au fost explicate prin natura slabă a omului. Datorită acestei tendințe cinematografice de a desacraliza anumite spații, categorii sociale, dar și pe fondul unui alt fenomen cinematografic european de amploare (aparitia industriei de filme *hard* și succesul uriaș al acestora), Pier Paolo Pasolini regizează *Il Decameron* supramarcând aceste teme și incluzându-le într-un gest de desacralizare a divinității înseși.

Cea mai pregnantă blasfemie a regizorului și, implicit, a filmului este reprezentată chiar de tabloul vibrant *Judecata de Apoi*. Această frescă, aclamată de istoricii de artă, reprezentativă pentru arta picturală religioasă, redă imagini ale sacrului, ale divinității. Această frescă fiind realizată în canonul creștin, cu o valoare recunoscută la nivel teologic, devine obiectul unui exercițiu de ingeniozitate și de marcare a eului auctorial, al regizorului însuși. Umanizarea sacrului și plasarea lui într-o imagine cu caracter sanctificat este o impietate voluntară a regizorului, marcată și realizată în mod clar pentru

a crea efectul de șoc și de controversă în film. Înlocuirea imaginii lui Hristos Judecătorul cu Fecioara (care nu poate fi judecătoare, ci doar figura milostivă a divinității, rugându-se pentru iertarea omului) și prin accentele instinctuale ale imaginii îl plasează pe regizor într-o postură nefavorabilă. Toate elementele de detaliu ale scenei și interpretările ulterioare devin o formă de *catharsis* al regizorului în raport cu propria incapacitate de a inova fără a genera controverse și fără a blasfemia.

Giotto di Bondone, artistul inovator al artei în Evul Mediu, prieten cu Dante Aligheri și surprins literar de acesta, cât și de Boccaccio, este utilizat de Pasolini în propria reflexie artistică. În același timp, fresca lui Giotto, realizată în conformitate cu viziunea medievală asupra Vieții de Apoi și a lumii de dincolo, este o realizare artistică sanctificată în istoria artei și nu numai. În perspectivă literară, Dante și Boccaccio au aceeași direcție naratologică, dar un sens opus. Acești mari scriitori se deplasează literar în sensuri diferite, căutând un răspuns propriu asupra moralei creștine medievale. Dante se întoarce la rigiditatea imperativă a lumii medievale, deși o depășește, în timp ce Boccaccio încearcă să găsească un topos

al pasiunilor umane.¹⁰⁶ Asocierea dintre fresca lui Giotto și „ecranizarea” operei lui Boccaccio, diametral opuse în raport cu intențiile artistice ale pictorului, ating sinteza ingeniozității blasfematoare a artistului modern stăpânit de dorința inovării chiar prin scena, foarte pătrunzătoare, a tabloului vivat.

Bibliografie

- Albers, Irene, *The Passions of the Body in Boccaccio's Decameron*, în *MLN*, Vol. 125, Number 1, The Johns Hopkins University Press, 2010, p. 26-53.
- Begel, Andrea, *Giotto's Demons*, în *Notes in the History of Art* 29, no. 4, The University of Chicago Press, 2010, p.53-75.
- Boccaccio, Giovanni, (edit.) Vittore Branca, *Decameron*, Editura Utet, 1956.
- Boccaccio, Giovanni, (trad.) Eta Boeriu, *Decameronul*, Editura Minerva, 1975.
- Eisner, Martin, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

¹⁰⁶ David Single, *op. cit.*, p. 11.

- Ferrara, Enrica, *The Author Re-codified: Pasolini between Giotto and Boccaccio*, Helitropia no.14, 2017, p. 343-359.
- De Sanctis, Francesco, *Boccaccio and the human comedy în The Decameron*, Giovanni Boccaccio, ed. Peter Bondanella and Mark Musa, New York, 1977, p. 281-345.
- Gombrich, Ernst H., (trad. Nicolae Constantinescu), *Istoria Artei*, Pro Editură și Tipografie, 1994.
- Hollander, Robert, *Boccaccio's Dante*, Italica, Vol. 63, No. 3, 1986, p. 278-289.
- Daniel Lapsley, *Id, Ego, Supraego*, în V. S. Ramachandran (ed.), *Encyclopedia of Human Behavior*, 2nd ed., Editura Elsevier, 2011.
- McWilliam G. H., (trad.) McWilliam G. H., introduction to *The Decameron* în *The Decameron*, Editura Penguin, 1995.
- Pasolini, Pier Paolo, (ed.) W. Siti, F. Zabagli, *Per il cinema...*, Editura Mondatori, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo, (ed.) Giorgio Gattei, *Trilogia della vita*, Editura Cappelli, 1975.
- Pisani, Giuliano, *L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni*, Bollettino del Museo Civico di Padova, XCV, 2006.

- Pisani, Giuliano, *Il capolavoro di Giotto la Capella degli Scrovegni*, Editura Programma, 2015.
- Scheutz, Ryan, *The Unending Process of Subjectivity: Gendering Otherness as Openness in Pasolini's "Decameron"*, *Annali d'Italianistica*, Vol. 18, Arizona State University, 2000, p. 359-374.
- Single, David, *The Epic of the Middle Class: On Boccaccio's Decameron*, 2018.
- Tomei, Alessandro, *Giotto: La pittura*, Editura Giunti, 1997.
- Watson, Paul F., *The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence*, *MLN* 99, no. 1, The Johns Hopkins University Press, 1984, p.43-64.

Tabloul vibrant *Dante și Vergiliu în Infern* de Eugene Delacroix în filmul *The House That Jack Built* în regia lui Lars von Trier, 2018¹⁰⁷

Analiza pornește de la opera lui Dante Alighieri, Divina Comedia, de la episodul în care Dante trece peste Styx în nava condusă de Flegias, pentru a descrie modalitatea în care fragmentul literar a fost utilizat ca sursă de inspirație pentru produsul artistic realizat de Delacroix: *Dante și Virgil în infern*. Ulterior, pictura este reanalizată în raport cu tabloul vibrant creat de Lars von Trier în filmul *The House That Jack Built* din 2018 pentru a explica transferul de motive și simboluri literare în alte produse artistice. Prin urmare, analiza are o structură tripartită, în vederea identificării proceselor de transfer estetic și de conținut între opera literară – tablou – tablou vibrant.

Pictura lui Eugene Delacroix, de orientare neoclasicist-romantică, preia din opera lui Dante subiectul picturii și valorifică mai multe elemente descriptive. Pictura se bazează pe călătoria lui Dante în Infern, alături de Vergilius, în cercul

¹⁰⁷ Lucrarea a fost prezentată la Colocviul studențesc de studii europene, Eurostudii, ediția a X-a, 2022, Facultatea de Litere, Universitatea din București, Departamentul de studii europene.

al 5-lea. Divina Comedia este una dintre cele mai importante opere ale literaturii universale, operă care simbolic face trecerea de la literatura medievală la literatura renascentistă. Comedia lui Dante, întrucât titulatura de Divina i-a fost atribuită de către Boccaccio, a servit drept model literar mai multor artiști care fie au reprezentat scene literare, fie și-au găsit inspirația în descrierea lumii de dincolo. Divina Comedie a fost reprezentată de mari artiști ai renașterii precum Gustave Doré și Sandro Botticelli.¹⁰⁸ Astfel, reprezentarea artistică a lui Delacroix se încadrează și ea într-o tradiție lungă a produselor artistice inspirate din opera lui Dante. Ceea ce este important este că, deși sursa literară este aceeași, imaginea literară este reinterpretată de mai mulți artiști, fiind influențată de stilul fiecăruia, astfel pictura inspirată de operă face obiectul manifestării capacității creatoare a pictorului. Talentul artistului se regăsește în modul în care scena literară este reinterpretată pictural, incluzând sau nu elemente specifice unor curente artistice sau urmărind întocmai elemente descrise de autor, imagini, forme, detalii.

Delacroix pornește de la călătoria lui Dante în Infern, în cel de-al 5-lea cerc. Fragmentul literar din Divina Comedie a

¹⁰⁸ Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art*, Macmillan Reference Books, 1982, p. 487.

lui Dante Alighieri înfățișează călătoria lui Dante Alighieri în Iad alături de Vergiliu, în timpul trecerii peste Styx în nava condusă de Flegias. Cei doi se află în cel de-al 5-lea cerc al Iadului, cercul în care ajung cei furioși și ursuzi, condamnați să se zbată veșnic în mlaștina râului.¹⁰⁹ Opera lui Dante conține mai multe elemente de detaliu, mai multe imagini artistice pe care Delacroix le valorifică în reprezentarea sa. Fragmentul literar oferă pictorului și imaginea cetății asediate (*cum două flăcărui/scoteau segnale și alt foc de-unde ochiu abia mai-poate/ zări-n adânc, îi da răspuns din vale*¹¹⁰). Cetatea Dite este reprezentată în stil medieval cu turnuri de fier, înroșite de flăcări. Această reprezentare are la bază mai multe studii ale lui Dante, care s-a inspirat din incendiul mistuitor al orașului legendar Lucerna.¹¹¹ Un alt element important în descrierea lui Dante este Flegias, ce înglobează mânia și starea de nervozitate al celor aflați în acest cerc (*Cum cel ce vede-o rea înșelătorie/făcută lui, stă trist așa deodată/și Flegias fu-n ascunsa lui mânie*¹¹²). Personajele antice, zei sau nu, apar în Divina Comedie frecvent, iar rolurile lor diferă exponențial având ca

¹⁰⁹ Dante, Alighieri, (trad.) G.Coșbuc, Divina Comedia, Polirom, București, 2000 p.110.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, Materiali francesi nella costruzione della „Citta di Dite” 1910, p.331.

¹¹² *Op.cit.*, Dante, Alighieri, p.111.

element conductor al acestei inserții propria lor existență și acțiunile lor. Astfel, Pluto este păzitorul cercului al 4-lea iar Flegias este simbolul mâniei și păzește cercul 5. Prin urmare, personajele sunt un motiv pentru fiecare păcat uman. Flegias, fiul lui Mars și al lui Chryses, supărat pe Apollo care-i dezonorase fata, de mânie dă foc templului din Delfi.¹¹³ El apare în opera lui Dante ca reprezentare absolută a mâniei. În același timp, simbolistica personajului Vergilius apare accentuată în această scenă, fiind simbolul paterului ce-l conduce pe Dante în călătoria sa în Infern (*Dscinse-n luntre, apoi, iubitul tată*¹¹⁴). Vergilius este, în Divina Comedie, un personaj ce poate fi considerat chiar o reprezentare a rațiunii umane, care ghidează și protejează individul (reprezentat de Dante) prin lumea păcatului. Vergilius este sobru, hotărât și înțelept. El îl protejează în mod repetat pe Dante de demoni și monștri ostili, de la Charon la Centauri. Vergilius, ghidul angelic a lui Dante, simbolizează, de asemenea, faptul că rațiunea este neputincioasă fără credință – un principiu important al filozofiei morale a lui Dante și care accentuează faptul că această călătorie evidențiază o serie de perceptive creștine. Vergilius acționează ca un ghid al lui Dante,

¹¹³ Pausanias, (trad.) W.H.S. Pausanias Description of Greece, Harvard University Press; London, 1918, p.36.

¹¹⁴ *Op.cit.*, Dante, Aligheri, p.111.

arătându-i atât traseul prin iad, cât și întărindu-i și mai mult lecțiile morale ale cercurilor străbătute.

Personajul Dante îl consideră pe Vergilius drept stăpânul său, exprimându-și constant admirația și încrederea în el. Poetul Dante folosește adesea acest personaj și ca parte a unei analize metatextuală care face trimitere la figura literară a lui Vergilius, pentru a întări și mai mult propria sa măreție poetică, deci prin asocierea lui cu un mare autor al literaturii antice. Vergiliu, autorul Eneidei, era considerat cel mai mare dintre poeții romani. Includerea de către Dante a lui Vergiliu în poemul său denotă atât o recunoaștere și o apreciere a tradiției clasice, cât și, într-o oarecare măsură, o formă de laudație la propria persoană. Cu toate că îl respectă pe Virgiliu suficient pentru a-l include în opera sa, el sugerează, prin plasarea lui în Infern, cel mai probabil sub influența religioasă creștină, că poemul său și talentul său depășesc valoarea lui Vergilius. Astfel, Vergilius devine simbol al autorului de geniu, care fără credință nu ajunge în rai, nu cunoaște idealul. De asemenea, la nivel simbolic, Vergilius este și modul prin care Dante ilustrează faptul că mintea umană a dorit întotdeauna să reușească să înțeleagă și descopere ceea ce se află în adâncurile

iadului, însă doar prin credință se poate ajunge la acest fapt, nu prin rațiune.¹¹⁵



Tabloul este deosebit de important deoarece arată trecerea decisivă de la neoclasicism la romantism. Cele două personaje principale (Dante – identificabil după pălăria sa medievală purpurie și Virgil după cununa de lauri) sunt reprezentate în centrul picturii pe nava care îi aduce în iad; Flegias, văzut din spate, este reprezentat în dreapta picturii îmbrăcat într-o țesătură albastră, conducând nava. Delacroix creează poziția lui Flégias fiind influențat probabil de Torso du

¹¹⁵ Schoder, Raymond , *Vergil in the Divine Comedy*, The Classical Journal 44, no. 7, 1949, p. 421.

Belvédère (pe care l-a replicat utilizând un model din ipsos). Cei doi scriitori sunt reprezentanți cu o mai mare luminozitate decât decorul, umbrele sunt evitate, pentru a accentua contrastul dintre aceștia și imaginile ce-i înconjoară. Valurile tumultuoase, cadavrele condamnaților atârând de navă, cerul negru și cetatea în flăcări din stânga în plan îndepărtat, reprezentate cu o luminozitate inferioară și printr-un joc de umbre, creează distincția între cei doi scriitori și lumea iadului. În timp ce figurile reflectă stilul neoclasic, peisajul denotă o sensibilitate romantică clară. Cetatea Dite devine o flacără strălucitoare, în timp ce fumul, valurile, bezna și întunericul contrastează cu culorile vii ale hainelor lui Dante și Vergilius. Tonurile palide, asemănătoare cadavrelor, ale sufletelor blestemate oferă un alt contrast de culoare, dar și o împărțire pe trei arii spațiale distincte: cetatea îndepărtată și cerul, planul semi-uman al lui Dante și Vergilius și lumea și mai adâncă a sufletelor blestemate. Tema bărbaților care se agață de barca precară pentru a încerca să se salveze pare să fi fost preluată de Delacroix după un tablou pe care l-ar fi văzut cu câțiva ani mai devreme, Pluta Medusei de Gericault.¹¹⁶ Cu toate acestea, Gericault a reprezentat un eveniment de inspirație mitică,

¹¹⁶ Rubin, James H., *Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto: Politics and Theory in the Early 1820s*, Art Journal 52, no. 2, 1993, p. 53.

Delacroix reprezintă o lume fantastică, demonică și în același timp spirituală, extrasă dintr-un poem de factură creștină.

Pictura se concentrează pe redarea emoțiilor intense reprezentate de chipurile sufletelor blestemate ce reflectă mânia și groaza. În același timp, corpul este interesant reprezentat în pictură. Corpurile damnaților sunt contorsionate, Dante este îngrozit, cu brațele în aer, și exercită o greutate mai mare asupra bărcii decât o face Vergilius. Acest lucru este preluat de pictor din text (*făcând să urc și eu, și-abia când fui/ și eu în ea, simții că e-ncărcată*¹¹⁷). Dante nu este suflet și prin urmare greutatea lui este mai mare. Virgil aduce în imagine, în acest decor înspăimântător, o urmă de alinare, ținându-l cu blândețe de mână pe Dante. Contrastul între haina de culoarea șofranului al lui Vergilius și accentele slabe ale celei albastre pal purtată de Dante dau iluzia calamității, într-un tumult de imagini izbitoare. Delacroix a scris că în această pictură se regăsește cea mai bună reprezentare a sa a unui cap, cea a sufletului care se agață cu antebrațul de barcă din planul secund-dreapta.¹¹⁸ Tabloul a fost considerat una dintre cele mai mari realizări ale lui Delacroix și acesta face tranziția către romantism. Reprezentarea artistică pune în evidență modul în care pictorul

¹¹⁷ *Op.cit.*, Dante, Aligheri, p.111.

¹¹⁸ Joubin, André, *Journal de Eugène Delacroix. 8 rue Garancière*, Paris: Librairie Plon. 1932, p.137.

a valorificat descrierea făcută de Dante și a modului în care preia multe elemente de detaliu, prezentate în operă. Această reprezentare artistică a narațiunii lui Dante întărește încă o dată legătura istorică între text și produsul de artă. Ceea ce este interesant în această reprezentare este modul în care pictorul însuși se inspiră și el din alte produse de artă, totul pentru a le îmbina în simbolistica propriei sale lucrări. Astfel, reinterpretarea artistică a scenei din cercul al 5-lea, realizată de Delacroix, readuce din nou în prim-plan opera lui Dante și o inserează în arta secolului al 19-lea, realizând chiar o tranziție între două mari curente artistice, folosind o pictură ce reprezintă o altă operă marcantă pentru schimbarea spiritului artistic al unor vremuri.

Sub tutela post-modernismului reinterpretarea și recontextualizarea produselor de artă celebre reprezintă o practică folosită în mod frecvent atât în lung metraje, cât și în arta contemporană. De-a lungul timpului au existat mai multe preluări din arta renascentistă, arta medievală ale artiștilor contemporani pentru a deservi unor alte scopuri artistice decât cele prevăzute inițial. Prin urmare motive și teme istorice sunt recontextualizate pentru a servi unei noi narativități artistice, relevantă pentru lumea contemporană.

Tabloul vibrant nu este un element des întâlnit în filmografie, utilizarea lui fiind chiar una în dezacord cu pelicula care captează secvențe de mișcare, în timp ce pictura captează o singură imagine. Astfel, tabloul vibrant se poziționează ca mecanism artistic în opoziție cu producția cinematografică și este mult mai des utilizat în teatru sau în reprezentări artistice live. Cu toate acestea, regizorii contemporani nu s-au ferit să utilizeze tabloul vibrant inspirat din operele marilor clasici pentru a deservi unor noi scopuri artistice. Un regizor cunoscut pentru producțiile sale îndrăznețe, dar mai ales pentru tablourile vivante este Lars von Trier care introduce printre altele pictura preraphaelită (Ophelia lui John Everett Millais în filmul *Melancholia* 2011), dar și pictura lui Delacroix în filmul *The House that Jack Built* din 2018 sub formă de tablou vibrant. Tabloul lui Delacroix este redat în lung metrajul lui Trier pentru a recontextualiza călătoria prin iad a lui Dante și „încercarea de salvare” a sufletului în acest episod clasic dantesc.

Filmul *The House that Jack Built*, unul dintre cele mai populare filme ale lui Lars von Trier, lansat în anul 2018, recrează ca tablou vibrant celebra pictură a lui Delacroix, Dante și Vergiliu în *Infern*. Jack (Matt Dillon), personajul principal, este un inventator, dar și un criminal în serie care

sfidează normele societății și care reușește să scape de consecințele propriilor sale fapte. Chiar dacă are un istoric de infractor violent este stăpânit de o ambiție, și anume: își dorește să fie arhitect și să proiecteze o mare operă de artă. Cu toate acestea, Verge (Bruno Ganz) pare să fie adevăratul personaj negativ din film, acesta apare în film comentând, batjocorind și anulând obiectivele lui Jack, atât ca ucigaș, cât și ca arhitect/designer. Prin urmare, vocea extraterestră a lui Verge ce fuzionează ulterior într-un personaj, critică eforturile zadarnice ale lui Jack de a încerca să construiască o capodopera arhitecturală, dublat de comportamentul său ucigaș, totul încadrat într-un univers la limita între real și fictiv.¹¹⁹ Filmul spune povestea unui maniac stăpânit de propria fantasmă a reușitei absolute, a unei capodopere artistice, care-i folosește drept scuză, pentru crimele comise. Vocea rațiunii apare în film prin personajul Verge care apare simbolic ca o încorporare a conștiinței pierdute a lui Jack. Jack este un ucigaș care însă se consideră un artist, acesta comite crime urmărind concepte estetice și folosește numeroase clișee pentru a comite o crimă cu reverberații artistice. Acest lucru transformă personajul într-o maladivă expresie a artistului fără succes, totul însă

¹¹⁹ Stepnik, Małgorzata, *The House That Lars Built. The Architecture of Transgression*. Arts 9.4, 2020, p.4.

încadrat într-o iluzie a personajului care caută o explicație pentru propria nebunie. Inserția tabloului vivanț se realizează tocmai pentru a completa nebunia personajului care devine expresia tuturor păcatelor și care împreună cu personajul Verge călătorește în nimburile iadului. Personajul este expresia răului suprem care-și găsește sfârșitul prin sinucidere în ultimul nimb al infernului.

Ceea ce este însă interesant este că, deși filmul are numeroase referințe la opera lui Dante, regizorul alege să reprezinte ca tablou vivanț tocmai expresia călătoriei lui Dante și Vergiliu. Corespondentul lui Vergiliu fiind personajul Verge, dar Jack nu are o corespondență directă cu Dante, personajul fiind mai mult expresia absolută a păcatului. Astfel, transferul de motive și simboluri din opera lui Dante în film este una clară, marcată și de mai multe scene menite să prezinte simbolic călătoria în infern. La nivel simbolic, Jack este păcătosul care deși este condus de o idee estetică în tot ceea ce face, comite toate păcatele într-o psihotică viziune despre viață și despre lume. Cu toate că filmul recontextualizează o parte din descrierile făcute de Dante și pune în prim plan infernul, tocmai pentru a evidenția căderea personajului și pedeapsa acestuia, tabloul vivanț, deși recreat în cea mai mare parte în conformitate cu pictura lui Delacroix, nu devine un simbol

principal al poveștii relatate. Cu toate că între tabloul vivanț și personaje există mai multe conexiuni, nu există un motiv exact pentru care regizorul alege acest moment și nu altul.¹²⁰ Tabloul vivanț este recreat aproape perfect după pictura lui Delacroix. La nivelul celor două personaje principale apar doar mici modificări ale costumației. Reprezentarea ca tablou vivanț este realizată respectând toate celelalte elemente din opera lui Delacroix. Motivația de modernism a scenariului, dacă există chiar una, este de a ne împuternici să recunoaștem brutalitatea operei de artă văzută cu cruzime. Lucru exemplificat și de film. Principala idee pe care regizorul o transmite se regăsește în modul în care opera de artă conține atât în producerea ei, cât și în efectul asupra publicului o cruzime a realității. Această idee surprinde modalitatea prin care în brutalitatea unei relatări, filmul lui Lars von Trier în acest caz, se descoperă o frumusețe a cruzimii. Cu toate că această idee a apărut cu mult timp înainte de Lars von Trier, amintind aici de estetica urâtului teoretizată de Karl Rosenkrantz în 1852¹²¹, sublimul descoperit prin această translație a tabloului lui Delacroix prin brutalitatea evenimentelor relatate de film este o mare realizare

¹²⁰ Tabloul vivanț din Filmul *The Home That Jack Built* în regia lui Lars von Trier, 2018.

¹²¹ Karl Rosenkrantz, *Aesthetics of Ugliness. A Critical Edition*, Bloomsbury, 2015, p.23.

artistică a regizorului. Revenind însă la valoarea tabloului vivan, acesta înglobează motive și simboluri ale experienței personajului Jack însă nu reprezintă un punct culminant pentru film. Astfel, utilizarea acestui tablou nu deservește motivele filmului întru totul și există alte opere inspirate din Divina Comedia care ar fi realizat o mai bună translatare a motivelor artistice dantești în raport cu scenariul acestui film.



Modalitatea prin care opera literară a lui Dante a creat premisele producerii altor produse artistice confirmă încă o dată valoarea estetică incontestabilă a Comediei. Pictura lui

Delacroix păstrează și valorifică descrierea lui Dante, creând o capodoperă a unui episod literar, valorificând în mod romantic cele două personaje principale. De asemenea, faptul că autorul – Dante – depășește limitele literaturii și devine un simbol veritabil al inspirației artistice pentru epoci diferite demonstrează atemporalitatea subiectelor dezvoltate de acesta. Pictura lui Delacroix fiind un exemplu al modului în care desăvârșirea artistică vine și pe filieră literară, fiind necesară o viziune largită asupra unei scene prin filtrele imaginative ale mai multor artiști. Lars von Trier are o încercare notabilă de a reimagina două capodopere artistice (Divina Comedia și pictura lui Delacroix) într-un context contemporan și reușește parțial să contureze un principiu al condiției creatorului. Cu toate acestea, din cauza unor discrepanțe între scenariu și simbolistica acestor produse artistice, filmul lui Trier dezvoltă mai nuanțat problema atrocității umane în raport cu capodopera artistică, iar tabloul vibrant deși servește unor scopuri estetice nu reiterează intențiile și simbolurile artistice inițiale.

Bibliografie

Dante, Aligheri, (trad.) G.Coșbuc, *Divina Comedia*, Polirom, București, 2000.

- Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art*,
Macmillan Reference Books, 1982.
- Joubin, André, *Journal de Eugène Delacroix. 8 rue
Garancière*, Paris: Librairie Plon. 1932.
- Karl Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness. A Critical Edition*,
Bloomsbury, 2015.
- Pausanias, (trad.) W.H.S. *Pausanias Description of Greece*,
Harvard University Press; London, 1918.
- Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli,
*Materiali francesi nella costruzione della „Citta di
Dite”,* 1910,
- Rubin, James H., *Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic
Manifesto: Politics and Theory in the Early 1820s*, *Art
Journal* 52, no. 2, 1993, p.48-58.
- Schoder, Raymond , *Vergil in the Divine Comedy*, *The
Classical Journal* 44, no. 7, 1949, p. 413-422.
- Stępnik, Małgorzata, *The House That Lars Built. The
Architecture of Transgression*. *Arts* 9.4, 2020: 127.

Alte surse:

Dante și Vergiliu în Infern, Eugène Delacroix, 1822

Filmul *The House That Jack Built* în regia lui Lars von Trier
2018.

<https://editura-estfalia.ro>
Editura *Estfalia* – acreditată CNC SIS și
CNATDCU *conform ordinului 6129/20.12.2016 – Anexa 24*
Editura *Estfalia* este acreditată DOI
tel.: 0726 604 986 / 0726 637 669

