

pădurea spînzuraților

O PELICULĂ DE CIRCULAȚIE EUROPEANĂ

Filmul lui Ciulei nu este ceea ce se cheamă în mod curent o ecranizare și după părerea mea acesta este o primă idee fericită pentru că, deși istoria cinematografului poate să dea câteva exemple ilustre de transpunerea literaturii pe banda de celuloid — în general vorbind, cinematografia trebuia să găsească surse proprii de inspirație, dacă vrea să existe ca o artă originală. Ambiția lui Ciulei mi se pare că a țintit nu atât fidelitatea față de detaliile anecdotei. Versiunea cinematografică operează unele comprimări, câteva modificări de situație și chiar anumite adaosuri care provoacă — de pildă — apariția Rozei. (Prezența

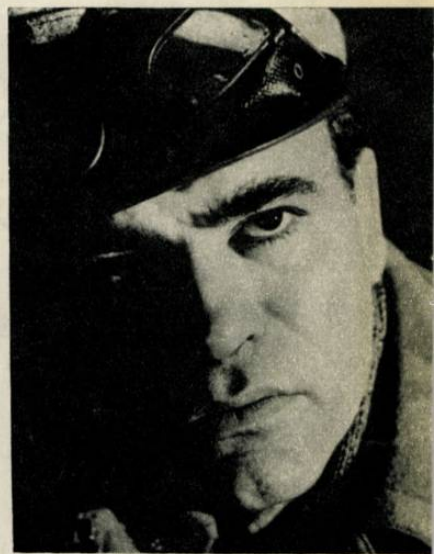
acestei femei care întruchipează o senzualitate răvășită de dezastrul general, o senzualitate disperată și neputincioasă — mi se pare că ajută la adîncirea dramei lui Bologa. Roza nu este un condiment erotic al unui film care cere o îndelungă participare a gândirii și în care discuția ocupă un mare loc. Roza este una din experiențele fundamentale, necesare, prin care Apostol Bologa trebuia să treacă ca să ajungă acolo unde ajunge. Personajul este conceput în spiritul timpului și el se întâlnește de altfel în toată literatura care evocă imperiul habsburgic, și este caracteristic pentru erotismul dezvoltat de războiul din 1916, pen-

tru feroarea senzuală apărută atunci ca un narcotic în fața morții. Dar să închid această prea lungă paranteză).

Pădurea spînzuraților — filmul nu este deci o traducere cuvînt cu cuvînt a cărții. Autorii specifică acest lucru în generic, acolo unde precizează după romanul lui Liviu Rebreanu. Versiunea cinematografică nu este nici „o frescă istorică” și nici propriu zis un film de război. Este adevărat pe pînză se văd furgoane și târgi, din cînd în cînd apar tranșeele devastate și se aud explodînd obuze. Încleștarea descrisă nu vizează însă lupta puștilor și a tunurilor. Adevăratul conflict se petrece

în spatele frontului. Adevăratul conflict se dă în conștiința unui om care la un moment dat încetează să se mai miște în virtutea inerției, și începe să se întrebe „pentru ce”? Pentru ce este nevoit să se supună orbește unor principii oarbe? Ce este în definitiv această comportare pe care a fost învățat ani de-a rîndul s-o numească „sentimentul datoriei”? Și alte multe, multe și chinuitoare întrebări care nu sînt de fapt decît răsfirarea unei întrebări fundamentale: care este drumul pe care trebuie să meargă omul pentru ca viața lui să rămînă pînă la sfîrșit demnă?

Din acest punct de vedere mi se pare că producția cinematografică dă dovadă unei fidelități care urmărește niște coordonate superioare. Marele cîștig mi se pare a fi nu creșterea în amploare a conflictului, ci viziunea contemporană pe care filmul o dă dramei lui Apostol Bologa. Scenaristul Titus Popovici și regizorul Liviu Ciulei rediscută destinul eroului lui Rebreanu din punctul de



În interpretarea lui Liviu Ciulei, rolul căpitanului Klapka capătă pondere și vigoare.



Un cuplu net diferențiat, Bologa (Victor Rebengiuc) și Klapka (Liviu Ciulei)

vedere al unor oameni care trăiesc aici și acum. Perspectiva timpului a eliminat aspectele de conjunctură și a consolidat permanențele dramei lui Bologa. Universalizînd destinul lui Bologa, filmul devine un fel de dezbateră, sau dacă termenul nu vă sperie un fel de monografie a individualismului. Tot ce se petrece de la un cap la altul al acestei pelicule lungi (în raport cu metrajul clasic, dar — după mine — perfect normală față de ea însăși, pentru că nu există un film lung în sine, există numai sentimentul lungimii și atunci chiar un scurt metraj poate fi lung) deci tot ce se petrece pe ecran nu este decît o descriere etapă în etapă a neputinței de a supraviețui pe un drum de o singură persoană. De fapt tot filmul nu este decît dezvelirea chinuitoare a acestui eșec în lanț, prăbușirea treptată a unei personalități care face tentative să se salveze, dar fiecare tentativă este un nou șoc care contribuie la dărîmarea clădirii și pe rînd în fața noastră se dărîmă acoperișuri, cad pereți se sfărîmă grinzi. La sfîrșit, Bologa stă senin pe ruinele principiilor lui umane, a concepțiilor lui filozofice, pe ruinele idealurilor lui sociale și sentimentale. Lumina care îi stă pe chip în final este lumina celui-care-a-n-țeles, dar tragedia acestei înțelegeri este că vine întotdeauna în momentul în care nu mai folosește la nimic. Ilonca și puritatea pe care o aduce ultimelor scene sînt ceva care ar fi

putut să fie dacă... dar acest dacă nu există pentru că drumul individualismului este înfundat și lațul din ultimele imagini este un laț simbolic. De aceea țipătul cu care se termină filmul ne răsună în urechi ca țipătul umanității rănite, țipăt de durere, țipăt de spaimă, țipăt de avertisment. Imaginea nu e însoțită de cuvinte, dar în portretul acela care vine spre noi, mărimdu-se, mărimdu-se din ce în ce, în chipul acela în care trăsăturile devin din ce în ce mai arse, în timp ce basmau devine din ce în ce mai neagră, în această imagine finală care ne taie respirația auzim o întrebare nerostită: omenire ce faci tu cu oamenii tăi?

Ciulei „Incarcă” deci nu numai în ordinea preferințelor sale baroce despre care s-a mai vorbit. Gestul lui „de a încărca” se manifestă după părerea mea nu atât în sensul acumulării de detalii, ci mai ales în această modificare a densității componentelor materiale și imateriale ale dramei. Această gravitate întărită de intervențiile muzicii și mai ales de tăcerile ei colorează într-un fel special chiar și autenticitatea filmului. Satele din spatele frontului, căruțele cu răniți, castelul bombardat, sigur că da, sînt autentice, dar această autenticitate se diferențiază de autenticitatea reportericească a filmelor italiene neorealiste. Ochiul

Apoi este degradeul acela de la cenușii primei secvențe la strălucirea albă a ultimelor scene; este rotirea aceia besmetică a aparatului care nu se ostolește decât la sfîrșit cînd o mare liniște se așază peste tot. Este finalul care reprezintă după mine cel mai de sus moment al filmului și cea mai puternică surpriză artistică. Aici totul este construit pe șoc. În timp ce toată lumea se așteaptă la o revenire a scenei spînzurătorii, cu un ritual lent, cînd spectatorul este sigur că mai are în față cel puțin 10 minute de film, totul este rețezat brusc, cu sălbăticie, frenetic, de un montaj-fulger. Filmul mai cuprinde și alte fragmente pe

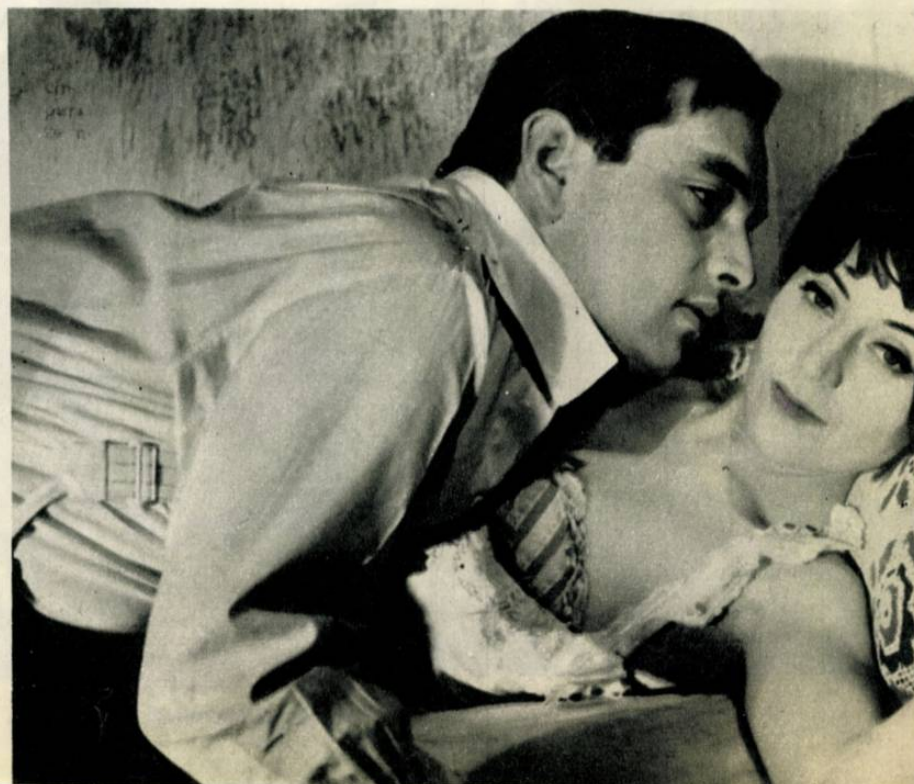
care oricît am vrea să fim de măsurați nu ne putem împiedica să le considerăm momente de antologie cinematografică. Este scena spînzurătorii, cu acea faimoasă, amețitoare, răscolitoare mișcare de aparat care se rotește, se rotește disperat și sfîșietor, ca un sfredel care găurește o conștiință mineralizată. Sau începutul, pregenericul care arată o coloană de soldați și după cîteva secunde începe să se albească și să se dezagrege și treptat încetează să mai fie o coloană de ostași și devine un fel de convoi prăfuit de candidați ai morții, o umbră a unei lumi care e gata să se pulverizeze în neant. Sau scena sărutului, a sărutului acela



În film regăsim tonul lui Rebreanu. Problemele sînt puse cu severitate bărbătească. Tot timpul (cu o singură excepție, episodul vizitei la logodnică, episod în care accentele satirei mărunte schimbă pentru cîteva minute tonul discuției) atmosfera filmului este dominată de o asprime gravă. Filmul cuprinde o imensă cantitate de gravitate, care nu este numai gravitatea pe care o impune romanul, ci și gravitatea care caracterizează temperamentul artistic al lui Ciulei, pentru că Ciulei este, „un grav” așa cum Osborne este „un furios”, așa cum Demy este „un neoromantic”. Gravitatea regizorului mi se pare chiar că ia uneori un sens ofensiv, aproape polemic. De aici și refuzul de a fi dezinvolt, de a pluti printre clăbuci de vervă, de a avea farmec levantin. De aici senzația „de greu” pe care o produce filmul. Gravitatea uneori nordică a regizorului toarnă peste gesturile cele mai fugare o găleată de plumb topit și dă impresia că ne mișcăm pe o planetă în care legea gravitației impune alte norme, o planetă în care totul cîntărește înfinit mai greu.

gravității dilată contururile scenelor din viața cotidiană și le schimbă greutatea specifică. Drumurile, drumurile acelea destupate de șenile, zemuind în noroaie, străjuite de schele de copaci: spațiile dezolante care înconjoară totul ca un cerc de vid, imaginea fugară a bucătăriei de popotă cu soldați soioși cu mese pline de sînge, cu mlîni care scormonesc prin măruntaiele vitelor înjunghiate — acestea toate și altele multe își depășesc rolul lor de cadru, de fundal, de elemente ale atmosferei. Ele devin un fel de întrupare metaforică a condiției umane.

Imaginea filmului nu poate fi tratată separat pentru că aici nu e vorba că s-a făcut un cadraj plastic, o luminare plină de efecte etc. Munca lui Ovidiu Gologan este topită în film și formează cu întregul un aliaj. Imaginea are un stil ciudat, un stil care alternează o grijă meticuloasă față de detaliu cu o ținută voit neglijentă, un stil care amestecă efecte de clar, cu efecte de tulburare, o fotografie impecabilă cu secvențe intenționat șterse, intenționat mișcate, intenționat anti-artistice.



în care ființele îndrăgostiților încep să plutească și să se topească undeva în eter.

Filmul are momente spectaculoase, dar o bună parte a lui este concepută într-un sens anticinematografic. Centrul de greutate stă nu pe acțiune, ci pe mișcarea de idei. Filmul trebuie de aceea văzut într-o dispoziție favorabilă concentrării și nefavorabilă ideii de spectaculos. Spectaculos în sensul marilor desfășurări cinematografice.

Distribuția filmului stă sub semnul curajului, al siguranței, dar și al marelui fler. Victor Rebengiuc a fost o alegere fericită mai întâi ca persoană fizică. Jocul său a concentrat

bine deruta personajului, amestecul de neputințe pe care le acumulează Bologa și în scena finală, ochii interpretului au jucat una din cele mai bune scene din film. Jocul lui Ciulei ne-a impresionat printr-un dramatism pe care actorul n-a vrut să-l stăvilească și nici să-l usuce și nici să-l camufleze. Privirea ochilor înlăcrămați, crisparea mâinilor care-l frământă în neștire obrazul puntează momente de mare emoție. Ciulei actorul a fost un excelent suporter pentru Ciulei regizorul și cred că nu greșesc dacă afirm că Otto Klapka este cea mai înaltă reușită pe care o înregistrează Ciulei pe ecran — ca actor. Ana Szeles este fragilă, trans-

O PERSPECTIVĂ NOUĂ

Pădurea spînzuraților nu este opera miraculoasă care, livindu-se pe neașteptate, în pofida tuturor inerțiilor, ar fi în măsură, dacă nu să inaugureze spectaculos un capitol nou în istoria cinematografului nostru, să compenseze cel puțin cu laurii săi insatisfacțiile stagiunii curente. Filmul ne saltă însă deasupra

universului fizic, a atmosferei în care se derulează acțiunea. S-ar părea că e domeniul în care cineastul a cheltuit cea mai multă pasiune, „încercînd” pînă la saturație cadrele cu detalii care fixează definitiv caracteristicile mediului, ale epocii, uzînd de ambiante reale, de decoruri reale, de o întreagă geografie reală, ca să nu rămînă nimic aproximativ și vag stilizat. Ne situăm într-un spațiu credibil și imaginea respiră, prin toți porii, o autenticitate densă și grăitoare. Ne amintim pe alocuri de *Marele război* al lui Monicelli, de *Pentru patrie și rege* al lui Losey — ambele situate în aceeași epocă — și în fața noastră reînvie o lume animată de ambiții zadarnice și visuri fără orizont, dar reținem mai ales lucirea rece a noroiului frământat la nesfîrșit de cizme obosite și alburii mat al cerului care nu se luminează la nici o zare, oricît s-ar ridica spre el, întrebători, ochii ostașilor pedestri. Oamenii fac corp comun cu peisajul dezolant, plămuiți parcă de natura aceasta străină și ostilă după chipul și asemănarea ei: caporalul care supraveghează lucrul groparilor în găurile spînzurătoare — prima apariție umană pe care o contemplăm, de un tragic grotesc și următoarea — a căpitanului Klapka, opacă și aspră, figuri văzute de aproape, cu deformitățile și ridurile puse în lumină, ca dealurile din împrejurimi, roase de ploile care nu mai conțin.

Prin această viziune, Liviu Ciulei se înscrie în mod hotărît în cea mai bună tradiție a filmelor moderne de război din ultimile decenii.

Am greși însă dacă am căuta vocația majoră a regizorului nostru în direcția unui realism ilustrativ. Virtual, Liviu Ciulei este un poet patetic și lapidar și el ni se dezvăluie ca atare mai ales în pregeneric și în secvențele finale, unde autenticitatea cadrului își depășește funcția sa elementară, intră într-o intimă consonanță cu dinamica și sensul ansamblului, și atunci filmul, cu întreaga încărcătură de adevăr material pe care o conține, ne inspiră și ne însoțește, molcom dar obsedant, meditația filozofică, poetică. Amplul pregeneric și primele cadre ale filmului propriu-zis, cu coloanele de soldați văzuți numai din spate și înaintînd fără încetare spre necunoscut, impresionează la început prin optica și compoziția originală a imaginii operatorului Ovidiu Gologan, care ne pune aici în fața unei înnoiri a artei sale, utilizînd o gamă restrînsă, dar infinit de nuanțată, de griuri alburii. Apoi, cînd mereu aceleași căști neutre, fantomatice, o masă imensă de căști ale unor soldați cărora nu le vedem figurile, se îndepărtează fără spor în ceață și printr-un efect optic special ies parcă din propriul lor contur, senzația de efemer, de ireal (intuită cu precizie și de muzica lui Theodor Grigoriu, construită pe sunete de coarde stinghere, suspendate parcă în vid), senzația aceasta devine idee artistică și filmul se deschide magistral cu această suită

Filmul se deschide magistral cu un amplu pregeneric.

Ana Széles (Ilona) — o apariție aproape neverosimilă prin firescul ei desăvîrșit.

Pornind de la romanul lui Rebreanu, cineastii creează personaje și ipostaze noi (Gina Patrichi și Andrei Csiky).



parentă și imaterială. Este ca și cum autorii ar fi obținut prin ea o imagine virtuală a purității. Orice înșurubire de aici înainte ar fi nedreaptă prin laconismul ei pentru că nu se poate face o listă de emoții și nu se poate proceda la o simplă enumerare care să consemneze fiorul pe care marele nostru actor Ștefan Ciobotărașu l-a adus filmului: presanța rafinat distilată a lui György Kovács, preotul compus de Costache Antoniu și tolstoianul schițat de Emil Botta; prezența subtilă cerebrală și surprinzătoare a unui foarte bun și necunoscut actor de cinema (Emeric Schaffer), amestecul acela ciudat pe care îl sugerează Gina Patrichi. Trebuie vorbit mai pe larg de muzica lui Theodor Grigoriu, de scenografia semnată de Giulio Tincu.

Și în general cred că în paginile revistei noastre trebuie analizat mai minuțios (și o vom face) acest film care ne dă sentimentul înviorător că ne aflăm în fața unei pelicule de circulație europeană.

Ecaterina OPROIU

contextului și ne oferă o perspectivă nouă. De la această altitudine se mai zăresc în urmă doar *Noaptea furtunoasă* (Jean Georgescu, 1942), *Moara cu noroc* (Victor Iliu, 1956), *Viața nu iartă* (Iulian Mihu, Manole Marcus, 1959), în afara filmelor mai recente aflate în imediata apropiere — *Lupeni 29* (Mircea Drăgan, 1963) *Tudor* (Lucian Bratu, 1963) și altele. Cu fiecare din aceste realizări, ca și cu cea prezentă, filmul românesc a luat cunoștință, mai intens și mai lucid, de propria sa ființă în curs de zămislire, lentă și intermitentă. La fixarea noului plafon pe care-l reprezintă deocamdată *Pădurea spînzuraților* și-a adus evident contribuția și efortul materializat în alte pelicule, dintre care trebuie să le amintim cel puțin pe ale lui Liviu Ciulei — *Erupția* și *Valurile Dunării*.

Ca și în filmele anterioare ale lui Liviu Ciulei, ceea ce ne frapează în primă instanță vizionînd *Pădurea spînzuraților* este reconstituirea cu o rară vigoare și precizie realistă a



de imagini, înfățișând războiul ca o trecere uniformă, masivă, semi-conștientă, a omenirii în neființă.

Această ipostază, de poet patetic și lapidar, tocmai în film ni se pare că și-o relevă în mod deosebit regizorul de teatru cu înclinații baroce care este Liviu Ciulei. Dinamica ecranului, spațiul nelimitat de care dispune, autenticitate naturală a componentelor imaginii, solicită în regizor „spontanul”, „intuitivul” și un fluid nevăzut animă detaliile. Ele apar „de la sine” în ochii noștri, generate de mișcarea lăuntrică a cadrului și capătă valențe de simbol. Tocmai gestul acela simplu al soldatului în marș care își întoarce capul peste umăr și ne privește în trecut, această singură cască pe care o vedem din față în pregeneric și la începutul filmului este amănuntul neașteptat care umanizează și conferă secvenței sensul de memento mori, relieful fără de care ea ar fi rămas la nivelul intenției nefinalizate.

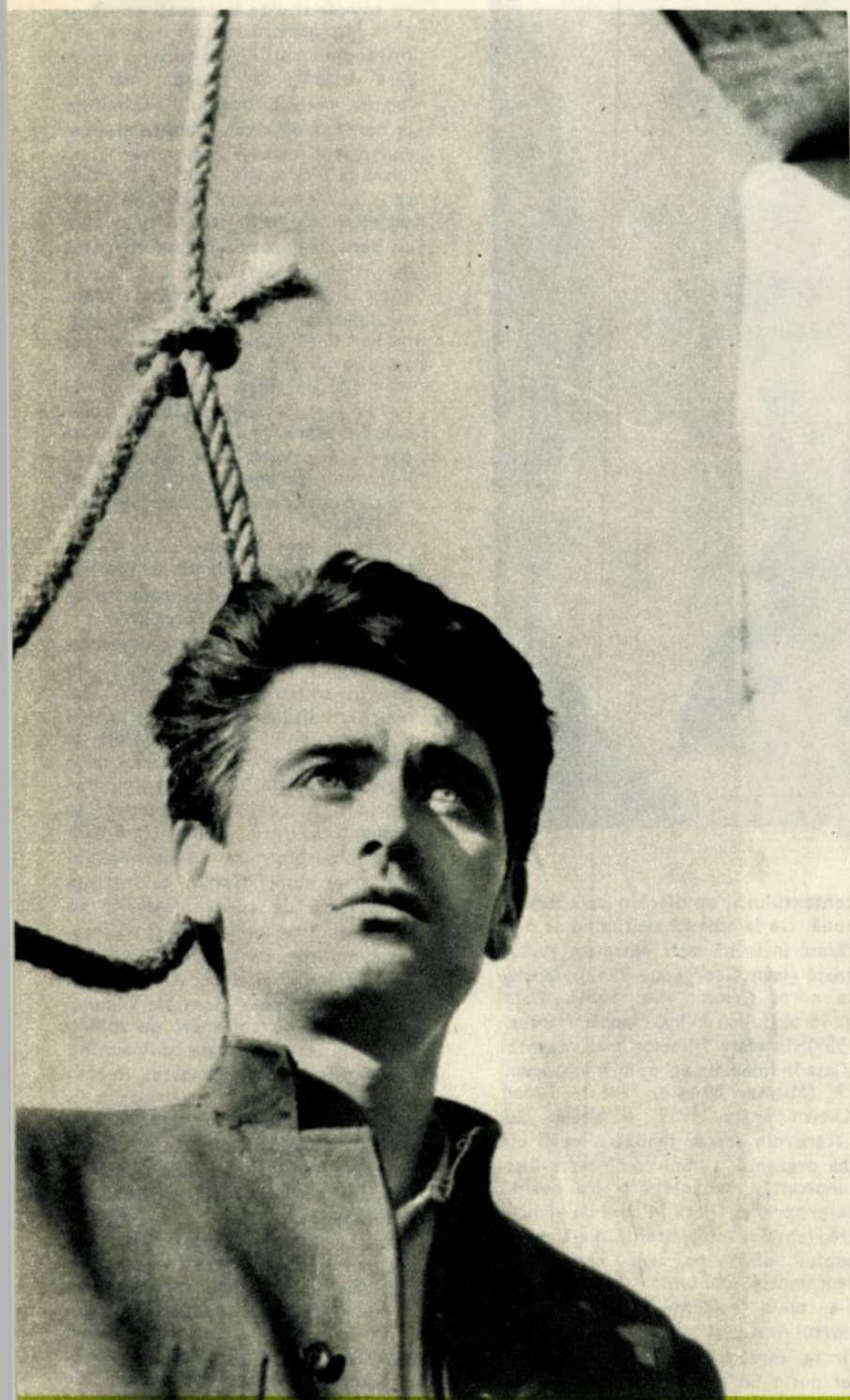
În filmul lui Ciulei, eroii respiră liber dacă, dincolo de semnificația comună a gesturilor și cuvintelor, un sens ascuns, mai grav, se insinuează. Simțim că, lăsați pe terenul unei conversații explicite, se sufocă, neputând expira, pe când ceea ce este implicit, subînțeles, în ceea ce spun și fac, le insuflă sentimentul unei vieți interioare intense și le conferă adevărata lor forță de manifestare. Gesturile însele își găsesc măsura lor exactă, iar „dansul” lor dictat din interior are elocvența unui ritual. Evoluția simțămintelor lor află rezonanțe în elementele și fenomenele exterioare cu care par să rimeze. Așa e de pildă scena în care Bologa realizează metaforic sensul luminii, vorbind cu căpitanul ceh Klapka despre reflectorul cu care trupele române le tulbură, fără utilitate operațională, liniștea dispozitivului. Personajul acesta insolit, reflectorul, nu capătă în film puterea de fascinație scontată, poate

din cauza pauperității tehnice a efectelor luminoase sau mai degrabă pentru că regizorul s-a temut prea mult de riscul unui simbolism facil. Izbucnirile sale neașteptate pe cerul înalt și întunecat urmau să fie un leitmotiv dramatic și poetic, ca un țipăt ascuțit al conștiinței, mereu repetat, ca o revărsare de lumină cu generoase reverberații, ca un surâs ironic și blînd al viitorilor învingători. Intenția se împlinește în scena amintită, fiindcă zigzagul gândurilor și simțămintelor intime ale eroilor este urmărit aici cu minuție, iar sugestia care ține de subtext capătă materialitate gestică firească. Bologa discută cu Klapka pe întuneric, lumina reflectorului irumpe, Bologa o blestemă, dar sub înfrurirea cuvintelor lui Klapka, în sufletul lui se produce brusc o mutație, simte că nu mai poate discuta pe întuneric — o convingere nouă i s-a născut în suflet, iar atunci când lumina reflectorului dispăre, se cutremură



Ordonanța Petre, încă un personaj de neuitat în galeria creațiilor cinematografice ale lui Ștefan Ciubotărașu.

Generalul Karg în interpretarea lui György Kovács.



Valeriu Arnăutu, în rolul episodic al lui Svoboda, o apariție memorabilă.



și, printr-un gest reflex, aprinde lampa.

Cunoscut mai degrabă ca un constructor frenetic și riguros al efectelor artistice și stăpînit și în film de un neastîmpăr incisiv în precizarea cu oarecare cruzime a detaliilor și sensurilor, regizorul ne apare înzestrat totodată cu o surprinzătoare candoare și nu mai puțin surprinzătoare în această operă cinematografică cu un crez realist atît de viguros este poezia sa, dar densă a unor momente cum sînt cele de după întorcerea lui Bologa din spital, întîlnirea lui cu Ilona, drumul lor în șaretă, cînd imaginea transfigurează cu o grație și o prospețime vibrantă sentimentul născînd. O sensibilitate nouă modifică factura cadrelor, modelează contururile și figurile celor doi eroi care plutesc profilați pe cerul pur de primăvară. În fond, artistul este un liric și el

aspiră la puritatea de cristal a sentimentelor, cu deosebirea că în zborul către care el tinde aripile comune s-ar frînge sub povara încărcăturii Zborul său este însă lin, bizuit pe certitudine.

Disponibilitatea extremă a cineastului este susținută sau inspirată de un scenariu pe care Titus Popovici, pornind de la Rebreanu, l-a realizat mărind considerabil amplitudinea dramei. Bologa e de la început combatant pe frontul românesc, împotriva adevăraților lui compatrioți. A dispărut ca atare acea imposibilitate morală pe care personajul o invocă la un moment dat, cineastii nu mai dau crezare scrupulelor care îl timorau în carte și Bologa rămîne suspendat în gol, pradă unui dezecilibru din care nu-și revine decît atunci cînd realizează condiția sa umană, în fața morții. Drama nu mai ține deci de conduita particulară a eroului, ci în mod direct de realita-

tea inexorabilă a războiului care ignoră și străvește voinele, intențiile și aspirațiile firești ale individului, iar faptul că e vorba de un război purtat împotriva propriului popor nu face decât să-i agraveze caracterul. Bologa se prăbușește continuu și total, fără ca șocul să fie atenuat de balsamul credinței și de aceea revelația finală e mai crudă, mai simplă, mai omenească.

Liviu Ciulei concepe dramatismul în modalitatea patetică a lirismului său, în sensul că personajul este aruncat perpetuu dintr-o extremă într-alta și linia sa seismică nu rămâne fără frânturi. Rezultatele, pe acest plan, la un film atât de complex, trebuie analizate pe larg, separat.

Cert este că regizorul se străduiește din răspuseri să nu facă „proză”, simțind pare-se că acesta ar fi un teren străin. E ca și cum ar dori ca drama să și-o scrie în versuri. Personajele le așază într-un fel de cupluri și le îmbină în rime rare. Tipurile — diametral opuse — susțin prin însăși diversitatea lor pregnantă dramatismul ansamblului: ordonanța Petre în interpretarea lui Ștefan Ciubotărașu, aduce în aparițiile sale taciturne rezonanța unei dureri reținute, dar fără liman, trădată doar în răstimpuri de strălucirea furișă a ochilor înlacrimați; generalul Karg — György Kovács, evoluând la celălalt pol pe o partitură cu același ritm, sub masca solemnității sale ostentative, ros de neputința unui înfrînt înainte de intrarea în luptă; Ilona — Ana Szeles, care nu știm de unde s-a ivit, cu inocența ei sublimă în casa groparului Vidor, tatăl ei născut parcă tocmai pentru această profesie (actorul Laszlo Kiss); doar din când în când, fără veste și fără nici o crispă, pe chipul fetei se instaurează o imobilitate tragică care ne cutremură prin fixitatea ei liniștită și halucinantă, ca un ecou în care apare, necruțător, inexorabilul; căpitanul Cervenko, cel care merge la atac cu un băț, profet al iubirii universale, rățâcit în tabăra militaristilor, atât de fidel interpretat de incomparabilul Emil Botta și locotenentul de husari „pur sînge”, Varga (Andrei Csiky); în fine, cuplul central — tot atât de net diferențiat: Bologa (Victor Rebengiuc) și Klapka (Liviu Ciulei).

Întregul material al filmului tinde astfel să se adune într-o metaforă unică, universală, înfățișând perma-

nent cei doi poli fundamentali ai existenței omenești, în corelația lor dramatică indisolubilă, sugerînd efortul chinuit de desprindere a omului de sub imperiul inertiilor oarbe, pentru a atinge sfera comunității depline de simțăminte, a responsabilității și demnității. Patetismul lui Liviu Ciulei este însă întotdeauna controlat și măsurat de conștiința lucidă a contradicțiilor istorice și sociale și din când în când el întoarce medalia pe verso, ne-o așază cu franchețe sub ochi, aproape, ca să-i vedem detaliile, ca atunci când face un racord între farfuria cu frișcă din mîna generalului și găleata spartă cu care soldații scot noroiul din tranșee.

Un singur personaj, dintre cele mai importanțe, rămîne solitar — Johann Maria Müller (Emeric Schäfer), fostul anticar cu idei socialiste, cam abstracte și inoperante, care opune un protest surd și efeminat întregului univers de care se simte străin. Prin însăși această poziție a sa unică în film (personajului i se adaugă datele și traiectoria eroului unei cunoscute nuvele a lui Rebreanu) Müller capătă implicit rolul unui raisonneur — soluție discutabilă sub raportul ideții și al compoziției filmului. Opoziția lui Müller față de război este în mare parte aceea a tipului livresc care, agățîndu-și privirile intens nostalgice de sticla ochelarilor și zîmbind dulceag, evocă cu glas pierit delicile vieții de bibliotecă, pe cînd aici, pe front, numai dacă se retrage într-un colț al său neștiut de nimeni, într-o caleașcă rococo, din fundul magaziei de efecte militare urît mirositoare, poate să mai mîngîie și să privească cu ochii sticloși, filele unei ediții rare, adusă în sacul ostășesc sau să îngîne la flautul pe care-l poartă cu sine, o frîntură din Mozart. Acest mod de a se raporta la realitatea războiului, ca un protest izvorît dintr-o sensibilitate aparte care nu suportă ororile războiului, trece și asupra lui Bologa, complicînd și mai mult universul atât de confuz al acestuia. Dacă sub raportul realizării dramatice, filmul suscită unele discuții, e pentru că, sporînd în amplitudine, cuprinzînd date în plus față de roman, îmbogățînd personajele cu noi dimensiuni, filmul nu pare a fi cîștigat efectiv și în intensitate, deși regizorul tinde evident spre o maximă intensitate a dramei.

Dramaturgia extremelor, saltul de la disperarea isterică la înseninarea desăvîrșită, redat fără gradație, include însă riscul de a pierde măsura și coerența interioară a faptelor eroului, ca și aceea permanentă omenească a dramei fără de care poate apărea impresia unei neputințe funciare, congenitale, independentă de timp și spațiu, o neputință înnăscută a eroilor de a trăi — și de aici efortul lor de a-și storce lacrimi, fără să aibă parcă de unde, afecțînd zbcuimul, vinovăția, nevinovăția...

Evident că o operă adevărată nu poate fi egală în sensul uniformității și e firesc ca ea să împreune mai multe ritmuri, ca o suită simfonică. În această compoziție de mare amploare, care începe cu cîteva măsuri dintr-un andante grav, meditativ, săgetînd cu sugestii filozofice și poetice, mișcarea inițială ni se pare a fi cea mai caracteristică și mai semnificativă, mișcarea aceasta molcomă, care cuprinde pe nesimțite întregul și antrenează nevăzut elementele, sugerînd forța liniștită a rîurilor adinci. Deși nu suficient susținută pe parcurs, această modalitate capătă în final plinătate, cînd cineastul găsește răgaz să coboare și să contemple reacțiile umane din apropiere. Actorii Victor Rebengiuc și Liviu Ciulei interpretează în scena din închisoare, concomitent, ca într-un dublu concert, luciditatea dinaintea morții și iluzia inconsistentă că poate nu-i totul pierdut, despărțirea definitivă a doi prieteni care nu s-au trădat însă niciodată. Ana Szeles, apariție aproape nevăzută prin firescul ei desăvîrșit, face din scena ultimă, împreună cu Rebengiuc, un moment de subtilă emoție și frumusețe, un elogiu tardiv pe care eroii îl aduc satisfacțiilor reale și simple ale vieții, cu acea masă de familie întinsă în temniță, pentru ideea căreia Titus Popovici și Liviu Ciulei merită toată recunoștința noastră. Excelentă încheierea propriu-zisă, bruscă, pe o notă acută: chipul Ilonei — Ana Szeles, aflată încă în închisoare, transfigurîndu-se subit, printr-un efect optic care-i redă lapidar groaza — și ultimul cadru, cu pămîntul gropii lui Bologa, o demonstrație elocventă a capacității filmului de a condensa metaforic timpul, spațiul și chiar pelicula.

Valerian SAVA

Interviul nostru cu Fanny Liviu REBREANU CUM S-A NĂSCUT ROMANUL...

În iulie 1914, majoritatea țărilor europene sînt tirite în conflagrația armelor și nevoite să decreteze mobilizarea generală.

Spre deosebire de alte state, bi-ceala împărăție habsburgică adună sub arme un conglomerat de naționalități, consecință logică a faptului că statul hibrid era constituit prin subjugarea altor națiuni deosebite. În aceste împrejurări nu se ținea seama că cel înrolat cu forța aveau să lupte contra unui inamic ce în realitate aspira, tocmai, să-l elibereze.

În fapt, idealul lor cu idealul celor de dincolo — ale fraților de același sînge — erau identice și se confundau.

Rînd pe rînd, cehi, croați, italieni, rușii, romîni au fost deghizați, în militarii austro-ungari și trimiși să combată în luptă — din prudență și calcul militar — pe fronturi în general fără contingență cu naționalitatea respectivă. Ulterior însă, cînd succesul efemer sau deruta iremediabilă impuneau adoptarea altor criterii, erau azvîrțiți în foc, fără a se mai ține seama, de nici un considerent moral, politic sau militar împotriva fraților lor.

În Transilvania a fost recrutat un însemnat procent de mobilizați. Din toate unghiurile munților și întinsurile plaurilor, floarea populației subjugate era constrînsă să răspundă — vrînd nevrînd — la chemarea funestă a goarnelor imperiale.

Așa se explică că în prima parte a războiului mulți văstari romîni au luptat și murit în numele unei cauze nedrepte și străine de limbă și de suflet, în speța pe fronturile din Gallia și Serbia. Ulterior, însă, după intrarea Romîniei în acțiune, august 1916, o parte dintre ei au fost destinați — ce grozăvie, dar și ce imprudență — tocmai unităților trimise să lupte pe fronturile din fața armatelor romîne.

Instructiv, în eugetele și inimile marilor majorități a pseudosoldatilor habsburgici, se naște spontan un sentiment de înalt patriotar, dublat de obsedantul gînd al trecerii dincolo.

★

În această atmosferă, a început să fie frământat scriitorul de dorința realizării unui roman, care, datorită unei imagini pline de semnificații și cruzimi (fotografia unei păduri în al cărei copaci se vedeau spînzurați, în clară impresionantă, o parte din tinerii cehi care, refuzînd să combată pe frontul din Boemia, fuseseră condamnați la moarte prin spînzurătoare), s-a numit simplu și cuprinzător „Pădurea spînzuraților”.

La avalanșa acestor fapte și evenimente întimplare și trăite, la îndemîna poate a altora pentru a fi remarcate, s-a adăugat însă elementul personal și zguduitor pentru romancier, spînzurarea fratelui său Emil, eveniment care avea desigur să determine definitiv și în întregime tonul și ritmul cărții.

Cauzele și împrejurările acestei execuții grefate pe atmosfera și circumstanțele specifice imperiului tiran, zbcuimul omului în care cele mai firești sentimente sînt strivite de război sînt filonul de aur al inspirației care a condus la nașterea romanului.

Adăugînd la toate aceste considerații și contactul scriitorului cu întregul decor al locurilor dela Ghîmeș-Palanca, unde s-a petrecut aleva succesiunea și deznodămîntul ultimelor zile din viața eroului Rebreanu-Bologa, plus identificarea spînzurătorii și a scheletului celui sacrificat — poate nu în zadar — consider că se poate înțelege și explica tot ce a ghidat atât de artistic talentul romancierului, consacrat în acea perioadă — 1919—1922 — exclusiv acestei cărți, „Pădurea spînzuraților”.

★

Aș dori filmului nostru, care în cursul va începe să fie confruntat și cu marile mase de spectatori, să ofere tuturor frămîntările, răscolirile pe care cel ce l-au citit pe Liviu Rebreanu le încercau în fața destinului tragic al lui Apostol Bologa...

Ana Szeles și Victor Rebengiuc fac din scena finală un moment de subtilă emoție și frumusețe.

