

FILMUL ARHETIPAL *PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR* – ACTUALITATEA MESAJULUI FIINȚIAL

Doctor habilitat în studiul artelor **Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ**
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

THE ARCHETYPAL MOVIE *PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR* (THE WOOD OF THE HANGED) – THE TIMELINESS OF THE LIVING BEING'S MESSAGE

Summary. The goal of the movie endeavour is to demonstrate the archetypal and paradigmatic character of particular spiritual resonance in actuality, referring it to the “Romanian feeling of the human being”, the ontological valencies of the mioritic catharsis and the spiritualization of the tragic, the ancestral virtues of the nostalgic hero, the autobiographical and confessional novel of Liviu Rebreanu *Pădurea spânzuraților* (The wood of the hanged). Liviu Ciulei's film inspired by this novel is focused on the ethnic drama of eternal exile, rallying to the new philosophical and psychoanalytic ideas about the world and man of the twentieth century, as well as the exponential movie flows of the 1960s – Expressionism and neo-romanticism.

Keywords: archetypal movie, neo-romanticism, Expressionism, mioritic catharsis, nostalgic hero.

Rezumat. Scopul demersului filmologic constă în a demonstra caracterul arhetipal și paradigmatic, de o deosebită rezonanță spirituală în actualitate, raportându-l la „sentimentul românesc al ființei”, valențele ontice ale catharsisului mioritic și spiritualizării tragicului, virtuțile ancestrale ale eroului nostalgic, romanul autobiografic și confesional al lui Liviu Rebreanu *Pădurea spânzuraților*. Filmul lui Liviu Ciulei inspirat de acest roman este axat pe drama etnică a eternei pribegii, raliându-se noilor idei filozofice și psihanalitice despre lume și om ale secolului al XX-lea, precum și curentelor cinematografice exponențiale ale anilor 1960 – expresionismul și neoromantismul.

Cuvinte-cheie: filmul arhetipal, neoromantism, expresionism, catharsisul mioritic, eroul nostalgic.

Recitind romanul lui Liviu Rebreanu *Pădurea spânzuraților* și revăzând (a câtă oară!) filmul omonim al lui Liviu Ciulei (1965), am constatat o dată în plus uimitoarea actualitate a mesajului amândurora, dar și forța de sintetizare artistică de un randament unic. Iată de ce, dacă m-ar întreba cineva ce operă cinematografică caracterizează exhaustiv structura psihică și spirituală a neamului, aș indica, fără un dram de ezitare, filmul *Pădurea spânzuraților*. Prin forța sugestivă a sondajului în profunzimile sufletului ancestral, pelicula se situează implicit într-o operă arhetipală și paradigmatică care dezvăluie omenirii tot ce este adevărat și important despre existența românilor.

Adevărul se dovedește a fi însă unul crunt, solicitând o forță morală aparte și chiar posedarea vocației eroice de a trai secular în preajma unei succesiuni implacabile a situațiilor-limită și de a ști să nu te pierzi pe tine însuși chiar cu prețul propriei vieți. În inspiratul film, răspunzând la sacramentală întrebare de unde venim și cine suntem, se revigorează dilema, iar mai apoi și opțiunea mioritică, destinul ancestral al lui Apostol Bologa situându-l în spațiul sacru al eroilor spirituali ai neamului. Astfel Liviu Rebreanu și Liviu Ciulei se realiază matricei stilistice a „sentimentului românesc al ființei” [1], subiectul înscriindu-se elocvent în drama etnică a eternei pribegii, iar protagonistul – în tipologia eroului nostalgic cu aspirațiile preponderent spirituale și altruiste [2].

În roman, dar în film într-un mod și mai răvășitor, se edifică o temă semnificativă mai ales pentru spațiul est-european – dislocarea eroului romantic de factură intelectuală în haosul apocaliptic al istoriei secolului al XX-lea. Acest tip de erou, care adoma lui Apostol Bologa se avântă în sânul marilor cataclisme existențiale – revoluții și războaie, îmbrățișând cu tot maximalismul juvenil ideologii utopice și ispititoare, apoi mult timp închizând ochii la necorespunderea strigătoare la cer a retoricii emfatică cu realitatea, trăiește, în cele din urmă, o cumplită dezamăgire a propriei orbiri. Prețul ispășirii păcatului original, celui al superficialității și nesăbuiței, într-o elibera omenirea de cursa întinsă rațiunii, se dovedește a fi viața însăși.

Paroxismul căutării de sine prin invocarea celei mai substanțiale întrebări pentru ce exist, se apropie frământărilor existențiale care au cutremurat omul și arta pe parcursul secolelor și mileniilor fără să găsească răspunsuri mântuitoare, îl apropie pe Apostol Bologa de cele mai nobile conștiințe ale culturii universale. Eroul nu-și cunoaște calea, ci o caută cu disperare spre a depăși cumplita stare de spirit de a „purta în sine viața unui străin” (L. Rebreanu) [3].

La relecturarea romanului lui Liviu Rebreanu se percepe imediat impactul noilor viziuni filozofice ale secolului, ceea ce conduce inerent la confruntarea virtuților eroului arhetipal cu răsturnările de valori ale

modernismului și disperările mistice proprii expresionismului. Apostol Bologa, pe care scriitorul l-a numit „prototipul propriei mele generații...” [4], a fost izbit de valorile uriașe ale istoriei moderne și dus în largul mării învolburate fără nicio speranță de salvare. Risc să insist că la paragraful zbciumului „uman, prea uman” (Nietzsche), nefericitul Apostol Bologa – orfan de patrie, relevă cu o neasemuită forță tragică neîndurătoarea sa ursită predestinată de condiția seculară a neamului de a trăi printre străini privați de dreptul de a-și făuri viața și istoria.

O neasemuită empatie dar și o tulburătoare compasiune străbate paginile romanului autobiografic, determinând caracterul lui confesional. Nu îndrăznesc să-i dau aprecieri filologice. Îmi permit să expun doar o ipoteza referitoare la rezonanța spirituală aparte a acestui roman, care nu poate fi explicată numai prin măiestria marelui scriitor. E ceva ce ține de alte sfere, poate mai ales de metafizica sufletului creatorului. Deși granițele dintre viață și artă pentru orice artist veritabil sunt șubrede, în cazul lui Liviu Rebreanu evocarea tragediei familiei sale a fost o încercare temerară, dar atât de disperat umană, de a-și reînvia fratele executat de austro-unguri în 1917. Scriitorul a avut curajul excepțional să treacă pas cu pas Golgota propriului frate, dar și cu un efort titanice să pătrundă în interiorul conștiinței cutremurate și în sufletul îngrozit, scopul major fiind cel de a-l sustrage morții imortalizând chipul drag.

Evocarea în paginile cărții a vieții amar de scurte a fratelui, pe fotografiile de pe front ale căruia stăruie paloarea nemilosului destin, a fost călăuzită atât de sentimentul datoriei frățești de a-i împărtăși suferința, cât și de dorința de a-și ostoi dorul necurmat. Astfel, destinul tragic al lui Emil Rebreanu a primit o nouă viață într-un spațiu etern, cel al artei, cu valențele ei cathartice și mântuitoare.

Pentru români în general, iar pentru cei basarabeni – ostatici seculari ai imperialismului rusesc, în special, destinul martirului „terorii istoriei” Apostol Bologa este unul ființial, care ne atinge pe fiecare devenind o parte din biografia personală. Iată de ce romanul și cu aceeași gravitate filmul (caz rar!), se înalță ca o tragedie antică cu puternice ecouri în modernitate. O continuitate uimitoare a gândirii ancestrale frapează și în scena „cinei de taină” a lui Apostol Bologa cu Ilona, sugerând în același timp aspecte moderne ale catharsisului mioritic [5] și spiritualizării tragicului.

Pătrunzând în miezul paradigmatelor ancestrale adânc implantate în seva mitofolclorică, cu un temperament civic și o forță interpretativă rarisimă, Liviu Ciulei demonstrează și o sensibilitate aleasă față de semnificațiile polifonice (în special cele din sfera

inconștientului și oniricului) ale filmului. Aderând cu bună știință la valențele apocaliptice ale expresionismului (curent născut de ororile Primului Război Mondial), își oxigenează inspirația cu mesajele umane și spirituale ale neoromantismului.

Or, Liviu Ciulei, care vine din teatru, nu-și pune, desigur, drept scop scoaterea cinematografului românesc din ghearele teatralității emfatică. Totuși anume el, rămânând și în cadrul limbajului filmic un maestru neîntrecut în arta mizanscenelor și jocului actorului, dezvrăjește filmul autohton de obsesia teatrului prin asimilarea creativă a certelor valori cinematografice, cristalizate în primele decenii ale devenirii noii arte, raliindu-se performanțelor avangardiste ale peliculelor despre cel de al Doilea Război Mondial, emblematicilor filme sovietice *Zboară cocorii*, *Copilăria lui Ivan* etc., dar și atmosferei de un tragism sfâșietor al trilogiei semnate de Andzej Wajda (în *Cenușa și diamant* frapează similitudinile cu filmul nostru în tratarea simbolică atât a dragostei în preajma morții, cât și a halourilor de lumini orbitoare) și, nu în ultimul rând, scrutărilor psihanalitice ale stărilor de spirit a eroilor naufragiați din *Hiroshima, dragostea mea*.

Una dintre cele mai mari enigme ale acestui film, plin de ecouri ezoterice, ce oscilează între arhaic și modern, constă anume în această forță titanice de coagulare a lui Liviu Ciulei, generând fenomenul raportării dramei etnice contextului efervescent al culturii universale: de la tragedia greacă la Shakespeare și Dostoevski, de la Kafka și Camus la simbolismul latinoamerican. Nu ar fi o exagerare dacă am constata cu mândrie că în acest palmares cultural prin sinceritatea și profunzimea trăirii dramei existențiale eroul din *Pădurea spânzuraților* se situează printre cele mai bulversante și frapante personaje. Astfel Apostol Bologa este amplasat între frații săi de suflet, instaurând magnifica situație mitologică când arta devine, parafrazându-l pe Carl Gustav Jung, „glasul și sufletul întregii omeniri” [6].

Liviu Ciulei este un filozof cu o viziune originală a lumii dar și a rostului artei, promovând „re-teatralizarea” teatrului dar și virtualitățile moderne ale „scenei deschise” [7]. Constituția sa nativ-vizuală, multiplicată de geneza arhitectural-teatrală a gândirii artistice, se raliază perfect (vezi modelul Eisenstein!) vocației cinematografice. Am descoperit, în rarele sale interviuri, și preocuparea persistentă de reintegrare a spectatorului în actul teatral (și cinematografic).

Setea de noi virtualități în operarea cu spațiul și timpul motivează venirea regizorului teatral în domeniul unei arte, unde triumfă o emancipare nemaiîntâlnită a acestor categorii estetice. Astfel, Liviu Ciulei își continuă căutările în domeniul dezmarginării și însu-

flețirii imaginii pe un nou teritoriu artistic, acordând importanță majoră decorului, peisajului, costumului, luminii, unghiurilor de vedere, *Pădurea spânzuraților* exilând în dezvăluirea forței sugestive și hipnotice a limbajului filmic. Pe de altă parte, Ciulei se raliază la experimente curajoase ale pionerilor celei de a șaptea arte. În scopul identificării și mai copleșitoare a spectatorului cu personajul, el inventează împreună cu ingeniosul operator Ovidiu Gologan, cu ajutorul unei obiectiv special, un ritm sacadat al succesiunii fulminante a diverselor racursuri. Însăși „maniera virulentă și obsesivă a imaginii” [8], cum o numea Ciulei, avea drept scop să pătrundă în lumea zăvorâtă într-un, cum tot el scrie, „clopot uriaș de sticlă aburită” [9]. Iată de unde identificarea cu personajul până la uitarea de sine, până la senzația șocantă de a simți frigul și umezeala noroiului pe propria piele.

Expresivitatea frenetică a peisajului mereu mohorât și fad, parcă părăsit de forțele eterne ale naturii, deși preluat din roman, se manifestă la un grad maxim prin forța hipnotică a imagisticii filmice, stihiiile naturale învrednicindu-se de semnificații oraculare și destinate. Peisajul asociat de parafrazele muzicale din Bach și Schubert, exprimând stările de spirit de la zbaterele febrile ale unei conștiințe lucide în căutarea răspunsului la eternul „a fi ori a nu fi” până la „întunecoasa renunțare”, se transformă într-un cor antic, care anunță „sfârșitul lumii” prin metamorfoza tragică când pădurea – oaza vieții – ajunge a fi un lăcaș al morților torturați. Simbolul oximoron se asociază celui al gustului amar al pâinii din filmul basarabean *Gustul pâinii*, denotând o filiație impresionantă atât în stilistica lor, dar, în primul rând, în tipologia eroilor titulari – a unor intelectuali care nu au sorți de izbândă în lumea răsturnată pe dos. Celebrul rondo când la începutul filmului Apostol Bologa participă la execuția cehului Svoboda, iar la sfârșitul peliculei devine el însuși cel crucificat, găzduiește călătoria protagonistului în interiorul propriei ființe, descotorosindu-l, în urma unor necruțătoare examene de conștiință, de himere, prejucii, compromisuri până își dă seamă că nu are dreptul să-i ceară lui Dumnezeu „să-i înlăture acest pahar”.

Modernitatea concepției marii dileme a secolului al XX-lea „om – istorie”, datorită utilizării cu o dexteritate rară a valențelor filozofice și psihanalitice ale discursului cinematografic, se manifestă cu o forță artistică de o rezonanță unică a filmului românesc de pe ambele maluri ale Prutului. Filmul celebrului regizor de teatru Liviu Ciulei fascinează anume prin nesațul imaginației și creației în spațiul celei de-a șaptea arte, demonstrând cu brio o simțire filmică desăvârșită, dar și o conștiință artistică lucidă, care își exprimă crezul la intersecția a două curente aparent antinomice – expresionismul și neoromantismul, ple-

dând pentru pluralismul curentelor și al stilurilor într-o surprindere reverberațiilor autentice ale „timpului ieșit din țâțâni” al secolului XX.

Această complexitate, prin debordanța ideilor, sugestiilor și aluziilor se axează pe constituția absolut originală a harului lui Liviu Ciulei, germinat la confluența gravității severe cu lirismul vibrant, ceea ce mărturisește invariabil un temperament năvalnic. Și dacă ne raliem adagiului lui Lev Tolstoi că esența creației este focul, ni se dezvăluie inopinat fenomenul: focul temperamentului regizorului, deși este refulat și tănuit de forța propriei voințe dar și a pudorii emotive, țâșnește involuntar, involburând discursul artistic cu efervescența așchiilor pasiunii interioare. Dimensiunile spirituale și filozofice ale personalității distinse a lui Liviu Ciulei au și generat unicitatea împlinirii totale a actului cunoașterii cinematografice, deoarece niciodată aripa geniului nu s-a apropiat atât de mult de filmul românesc ca în cazul *Pădurii spânzuraților*.

Aceste virtuți mărețe invocă un argument în plus pentru reamplasarea uimitorului film în fruntea ierarhiilor și valorilor cinematografice. În contextul dinamicii fără precedent a noului val românesc, descoperirile lui Ciulei impulsionează din interior aspirația majoră a reprezentanților noii epoci de a „recinematografia” filmul național.

PS. Este semnificativ că anume *Pădurea spânzuraților* este primul film comemorat printr-o Sesiune de comunicări științifice. Acest eveniment cultural de excepție cu genericul: „*Pădurea spânzuraților*” – oglindă a *Marelui Război. 50 de ani de la premiera filmului, 100 de ani de la subiect*, a avut loc la București pe data de 26-27 octombrie 2015, întrunind cercetători din diverse sfere umanistice – istorie, filologie, filologie și etnologie.

BIBLIOGRAFIE

1. Noica C. Sentimentul românesc al ființei. București: Humanitas, 1978.
2. Enăchescu C. Limitele persoanei și metamorfozele eroului. *Academica*, 1995, nr. 5, p. 4.
3. Rebreanu L. Opere alese. București: Editura de Stat pentru literatura și artă, 1959, v. III, p. 207.
4. Rebreanu L. Opere alese. București: Ed. N. Liu, 1961, v. 5, p. 228.
5. Plămădeală Ana-Maria. Mitul și filmul. Chișinău: Epigraf, 2001, p. 27.
6. Юнг К. Архетип и символ. Москва: Искусство, 1991, с. 283.
7. Ciulei L. Un teatru contemporan. În: *Teatrul Bulandra 1947-1997*. București, 1997, p. 27.
8. Ciulei L. Filmul este o muncă imensă și necunoscută. *România Literară*, 15 octombrie 1964, p. 9.
9. Rebreanu L. Opere alese. București: Editura de Stat pentru literatura și artă, 1959, v. III, p. 8.