Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”

Uniunea Cineaştilor din România

Arhiva Naţională de Filme

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ŞTIINȚIFICE

Pădurea spânzuraţilor

Oglindă a Marelui Război: 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect

Luni 26 şi marţi 27 octombrie 2015, orele 10-14
Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române
Calea Victoriei 125

Rezumate

Dr. Daniela Buşă
Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”

Viaţa cotidiană în București în anii neutralităţii

Declanşarea Primului Război Mondial a constituit pentru clasa politică din România un test dificil, generat de orientarea ţării spre o tabără sau alta. În capitala României, cu excepţia efervescenţei politico-diplomatice, a confruntărilor de opinii dintre liderii politici, a manifestaţiilor locuitorilor pentru participarea ţării alături de Antantă, războiul avea să-şi pună treptat amprenta asupra vieţii de zi cu zi a locuitorilor, deşi România era încă neutră. De la articole din presă privind evoluţia frontului la „jurnalele de actualităţi” ce precedau spectacolele cinematografice, la discuţiile din locurile publice pe aceeaşi temă a războiului, totul arată interesul şi preocuparea bucureştenilor. În acelaşi timp, stagiunile teatrelor se desfăşurau fără întrerupere, viaţa muzicală se remarca prin prezenţa în sălile de concerte a unor interpreţi de marcă, iar expoziţiile sezoniere de artă plastică atrăgeau foarte mulţi vizitatori.

Operator al Serviciului Foto-Cinematografic, 10.04.1916
Colecţia Adrian-Silvan Ionescu

Prof. univ. Manuela Cernat
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”

Primul Război Mondial în filmul românesc

De la înfiinţarea, la 15 noiembrie 1916, a Serviciului Foto-Cinematografic al Armatei Române şi până astăzi, perspectiva filmică asupra participării noastre la Marele Război a alternat pioasa omagiere şi diatriba, glorificarea și denigrarea, sobra evocare şi grosolana mistificare. De la *Vitejii Neamului* (Eftimie Vasilescu, 1925) la *Întunecare* (Alexandru Tatos, 1985) sau *Bătălia din umbră* (Andrei Blaier, 1986), cineaștii au avut de luptat cu cenzori abuzivi sau cu ignari culturnici. Deși extrem de puține la număr față de ansamblul producției în aproape o sută de ani, filmele războiului pentru întregirea neamului au menținut în mentalul colectiv adevăruri istorice pe care succesivele conjuncturi politice, oficiale sau oculte, le-ar fi dorit îngropate în uitare.

Emilia Dobrin şi Ion Caramitru în *Întunecare*
(1985, Alexandru Tatos)

Dr. Alin Ciupală
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”

Transilvania și Basarabia între mentalul colectiv românesc și decizia politică (1866-1918)

Comunicarea își propune să atingă două obiective:
a) analiza modului în care imaginea Transilvaniei și a Basarabiei se conturează în mod diferit în cadrul mentalului colectiv românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până la Primul Război Mondial; analiza relevanței elementelor, de natură ideologică, politică, culturală, economică și socială, care au compus aceste imagini;
b) analiza legăturii dintre aceste imagini și mecanismele deciziilor politice care au dus la intrarea României în război și la momentul Marii Uniri din 1918.

Prizonieri români în Braşov
(Colecţie particulară)

Col. (r.) Viorel Domenico

Anul 1926 – primul scenariu pentru un film Pădurea spânzuraţilor

În revista *Cinema* nr. 37 din 1 iulie 1926, căpitanul inginer Alexandru Dumitrescu, şef al Serviciului Foto-Cinematografic al Armatei, publica în cadrul rubricii pe care o semna număr de număr, „Tehnica", articolul „Scenariul în cinematografie". După consideraţiile de ordin teoretic, autorul reproducea „ca model un fragment din scenariul unui film românesc după romanul Pădurea spânzuraţilor, ce se va realiza în acest an". Este publicat, astfel, „actul IX", „scenele 66-70", ceea ce corespunde cu finalul romanului (capitolele 5-8 din Cartea a patra).

Alexandru Dumitrescu realizase cu un an înainte scenariul filmului *Datorie şi sacrificiu*, realizat la Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei în regia lui Ion Şahighian în anul 1925. În anul 1926, acelaşi ofiţer a tipărit cartea *Arta şi tehnica cinematografică*, ce conţine un capitol consistent privind scenariul de film.

Comunicarea „Anul 1926 – primul scenariu pentru un film Pădurea spânzuraţilor" va aborda această prioritate printr-o analiză comparativă: cartea lui Rebreanu – scenariu scris de Alex. Dumitrescu (pentru un film mut, cu explicarea situaţiilor şi dialogurile scrise pe cartoane!) şi scenariul regizoral din anul 1964 publicat de Virgil Petrovici în lucrarea *Pădurea spânzuraţilor*, publicată la Editura Tehnică în anul 2002.

Dr. Elena Dulgheru

Unitatea națională și solidaritatea – paradigme vizibile ale filmului „Pădurea spânzuraților”, paradigme subterane ale sfârșitului epocii Gheorghiu-Dej – începutului epocii Ceaușescu?

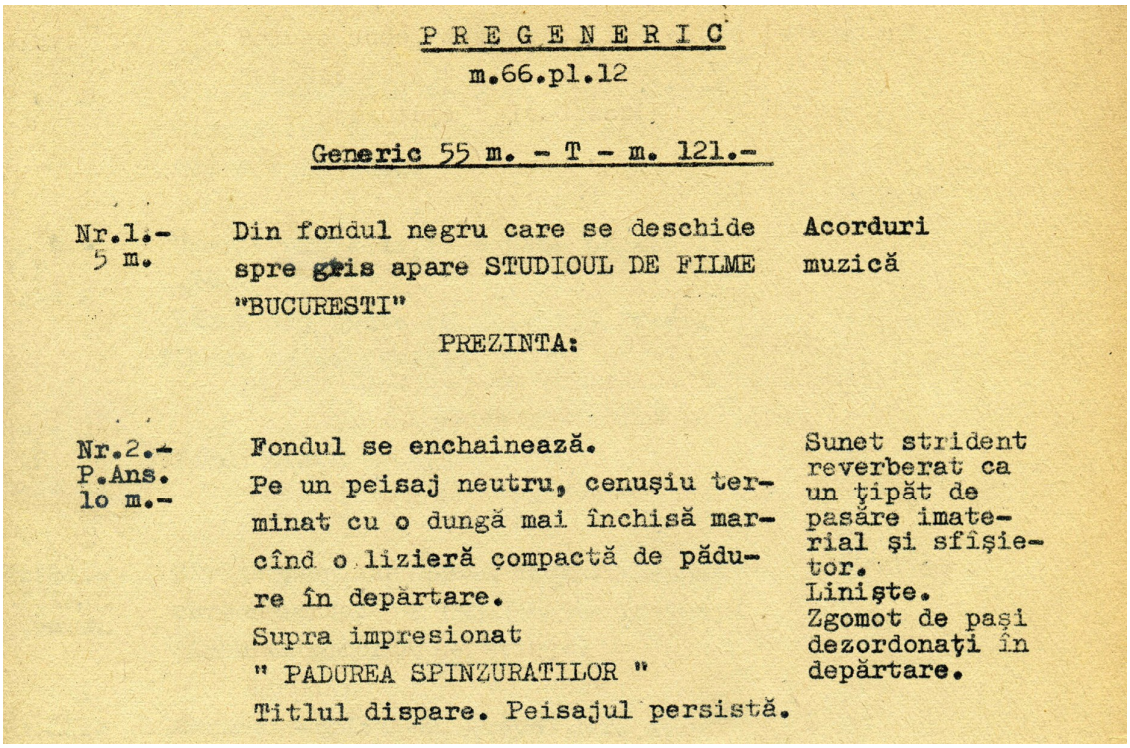
Moment de vârf în scurtul destin cinematografic al lui Liviu Ciulei, *Pădurea spânzuraților* marchează un moment de vârf pentru o întreagă perioadă a cinematografului românesc, poate chiar pentru întreaga perioadă de până în 1989. Se naşte însă întrebarea: marele și stabilul succes al filmului se datorează doar esteticii sale novatoare și mutației de limbaj întreprinse de Liviu Ciulei, respectiv autenticității expresiei și percutanței reflexive, necunoscute până atunci în filmul românesc, ori mesajului cu privire la idealul național și uman, rostit pentru prima oară cu atâta pregnanță într-un film românesc? În ce măsură aceste idealuri răspund idealurilor subterane prezente, dar nerostite în epoca realizării filmului (în deceniul premergător și cel ulterior lansării filmului)? În ce măsură idealul național și uman, imposibil atunci de rostit, pe care ecranizarea romanului lui Rebreanu le rostește, au contribuit la impunerea atât de stabilă a peliculei în conștiința românească?

Victor Rebengiuc, Anna Széles şi Liviu Ciulei la Cannes
Colecția Thomas Ciulei

Mihai Fulger

De la Liviu Rebreanu la Titus Popovici și Liviu Ciulei, *via* Glauco Pellegrini

Adaptarea pentru ecran a romanului *Pădurea spânzuraților* ar fi putut să fie semnată nu de Liviu Ciulei, ci de un cineast italian, Glauco Pellegrini, care a fost implicat inițial în proiectul ecranizării și chiar a scris o variantă de scenariu, păstrată în colecția Arhivei Naționale de Filme a României. Comunicarea își propune să elucideze participarea și/sau contribuția regizorului și scenaristului italian la ceea ce avea să devină una dintre capodoperele cinematografului românesc, precum și să evidențieze transformările suferite de scenariu, plecând de la Liviu Rebreanu și ajungând la Titus Popovici (autorul „scenariului literar") și Liviu Ciulei (autorul „scenariului regizoral"), dar trecând prin așa-numita „variantă Pellegrini". De exemplu, este important de determinat în ce etapă a evoluției scenariului s-a recurs la firul epic din nuvela rebreniană *Ițic Ștrul, dezertor...* (secvența cu Petre I și Johann Maria Müller) și de ce s-a optat pentru introducerea acestei intrigi secundare.



P R E G E N E R I C

m.66.pl.12

Generic 55 m. - T - m. 121.-

Nr.1.- 5 m.	Din fondul negru care se deschide spre gris apare STUDIOUL DE FILME "BUCURESTI" PREZINTA:	Acorduri muzică
Nr.2.- P.Ans. 10 m.-	Fondul se enchaineazǎ. Pe un peisaj neutru, cenuşiu terminat cu o dungǎ mai închisǎ marcînd o lizierǎ compactǎ de pǎdure în depǎrtare. Supra impresionat " PADUREA SPINZURATILOR " Titlul dispare. Peisajul persistǎ.	Sunet strident reverberat ca un ţipăt de pasăre imaterial şi sfîşietor. Linişte. Zgomot de paşi dezordonaţi în depărtare.

Prima pagină a decupajului regizoral al lui Liviu Ciulei

Prof. univ. Mihaela Grancea
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Filmul *Pădurea Spânzuraților*, o creație culturală născută în contextul confruntărilor de opțiuni politice, istoriografice și culturale de la mijlocul anilor '60

Ecranizarea *Pădurea Spânzuraților*, realizată în 1965 după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, a avut loc într-un context istoric și cultural care părea mai deschis spre inovația culturală, care părea că acceptă libertatea de expresie. Cinematografiile sovietică, poloneză, ungară si cehoslovacă au început, în anii '60, să propună teme liberale, teme de reflecție în cinema-ul din spațiul sistemului comunist (vezi Serghei Bondarciuk, Andrei Tarkovski, Nikita Mihalkov, Andrzej Wajda, Roman Polanski, Miklós Jancsó etc). În schimb, cinematograful românesc era mai sigur pe mijloacele de expresie, pe discursul filmic, când aborda ecranizarea. Societatea românescă a cunoscut doar o relativă și fragilă liberalizare a sistemului, o destalinizare formală. De altfel, în toată perioada comunistă, doar ecranizările erau mai puțin afectate de presiunea cenzurii; în plus, accesul/succesul garantat la public le era asigurat prin apelul la culoarea istorică, la istoria națională și la memoria culturală afectivă. Noi vom încerca să reconstituim acest climat politico-cultural, climat care a făcut posibilă realizarea și afirmarea peliculei. În plus, Liviu Ciulei, un regizor exersat în producția proletcultistă, oferea încredere regimului care i-a acceptat proiectul. Dar și experiența lui ca regizor de teatru, precum și o oarecare tradiție românească în domeniul ecranizărilor (vezi, mai ales, *La Moara cu Noroc*, regizată de Victor Iliu), ca și maturizarea abordărilor tehnice au făcut posibile realizarea acestei capodopere. Evident, nu o sa ignorăm, în demersul nostru, explicarea contextului care a făcut posibilă cariera internațională a filmului, precum și considerarea ecranizării ca o referință în arta românească.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”

Divertisment la vreme de război: spectacole cinematografice în Bucureștii ocupați (1916-1918)

Odată cu intrarea României în război alături de Aliați spre finele verii anului 1916, sălile de cinematograf au fost închise la fel ca toate celelalte localuri de distracție. Aceasta a fost o mare lovitură pentru orășenii obișnuiți a-și petrece timpul liber în sălile de spectacol. Dar situația nu a ținut prea mult căci, pe 11 septembrie, acestea sunt redeschise, ce-i drept cu un orar special, doar de la 3 la 6 p.m. În primele zile ale lui octombrie încep să fie difuzate pelicule cu subiect patriotic și propagandistic precum „Martiriul Românilor din Ardeal”, iar în prima decadă a lunii viitoare era anunțat că se lucra la „filmul Istoric și Patriotic Marele Război pentru Libertatea Neamului Românesc” în care urmau a fi incluse scene de pe front, din timpul recentelor lupte. Filmul era preconizat a fi difuzat pe 14 noiembrie la Cinema Zaharia. Dar situația de pe front nu era deloc favorabilă armatelor române și curând sudul țării a fost ocupat de inamic. Administrația militară și civilă germană de ocupație a voit să facă din România un exemplu de bună gospodărire și judicioasă grijă pentru bunăstarea și mulțumirea sufletească a locuitorilor – chiar dacă toate acestea nu erau decât simplă propagandă. Totuși, în materie de spectacole – fie că era vorba de teatru, operă, concerte sau cinematograf – s-au făcut eforturi pentru a fi aduse cele mai bune trupe și producții de ultimă oră. Pe lângă filme artistice erau date și jurnale de actualități în care, bineînțeles, erau evidențiate victoriile trupelor Puterilor Centrale pe toate fronturile sau erau prezentate diverse ceremonii grandioase ocazionate de aniversarea a 70 de ani a feldmareșalului Hindenburg, parade pentru ziua de naștere a Kaiserului Wilhelm II ori vizita acestuia în România. Filmele sentimentale sau eroice, polițiste sau de aventuri aveau pe generic nume importante ale filmografiei germane sau nordice a momentului, unele staruri necontestate care și-au păstrat până azi valoarea, precum Paul Wegener și Ossi Oswalda, altele care demult au fost uitate, precum Hella Moja, Maria Carmi, Leda Gys, Mia May, Joe May, Sybil Smolowa, Rita Sacheto, Bernd Aldor, Fritz Odemar etc. Odată cu semnarea păcii de la București în primăvara lui 1918, în presa bucureșteană încep să apară știri despre spectacolele din Iași și este reluată comunicarea dintre cele două zone ce, până atunci, fuseseră despărțite, cu atâta brutalitate, de război.

Conf. univ. Corneliu Medvedov
Universitatea Hyperion Bucureşti

O capodoperă în zece adevăruri mai puţin ştiute

O spun răspicat: filmul *Pădurea spânzuraților* este capodopera cinematografiei românești – în pofida unui relativ top recent, alcătuit de critici contemporani. Este o impardonabilă nedreptate, adăugată multor altora ce s-au făcut, atât regizorului Liviu Ciulei, operatorului Ovidiu Gologan, cât și filmului în sine.
În afara informațiilor privind realizarea acestei pelicule, cuprinse în volumul profesorului Virgil Petrovici (pe care trebuia să-l scriem împreună, dacă însuși Liviu Ciulei nu s-ar fi opus cu vehemență!), am descoperit aspecte controversate, mai puțin cunoscute, pe care le-am adunat de-a lungul celor 16 ani, când am lucrat pentru monografia mea, dedicată maestrului Ovidiu Gologan.
O parte din aceste fapte vor constitui substanța comunicării mele, urmând să le înglobez pe celelalte într-un viitor volum, la care lucrez în prezent. În el voi publica și o serie de documente și imagini inedite, din arhiva personală, unele dintre ele prezentate în premieră, în expoziția inaugurată cu prilejul acestei sesiuni.

Directorul de imagine Ovidiu Gologan filmând *Pădurea spânzuraţilor*
Colecţia Corneliu Medvedov

Conf. univ. Laura Mesina
Universitatea din Bucureşti

Frontiere. De la document la imaginarul subiectivității în *Pădurea spânzuraților*

„Frontiere” este un cuvânt-valiză pentru studiul de față, pentru că include mai multe sensuri și pune la lucru mai multe semnificații.
În primul rând, este vorba explicit despre granița geopolitică (aici, între Imperiul Austro-habsburgic și România), în contextul primului război mondial. În al doilea rând, „frontiera” este spațiul dintre sine și celălalt, ca națiuni, dar mai ales ca etnii. În acest caz frontierele sunt limitrofe și spre exterior, dar și spre alte forțe din interior, diferite de sine prin anumite trăsături sau opțiuni. O graniță poate fi și între sine și alter ego, între sine (ca *idem*) și procesul de constituire a subiectivității (ca *ipse*).
Frontierele sunt însă și linii demarcatoare care pot fi trecute licit sau ilicit (în urma unor dileme morale, crize de conștiință și alegeri *in extremis*), probleme-limită de depășit prin soluții-limită, drumuri nefaste între lumi faste, ziduri care nu pot fi trecute, deși prețul trecerii lor este suprem – viața. Sensul prim, pozitiv, al frontierei, *limes*, ca drum de acces către două proprietăți limitrofe sau printre cele două către o a treia, este convertit în sens secund, negativ, anti-limes, drum interzis, dar care, odată atins, nu mai are decât o direcție, către moarte.
Există însă și diverse modalități de exprimare a graniței: limbajul, gestul, dar mai ales privirea. Ea poate fi obstacolul, dar și poarta către o altă lume: a libertății de conștiință, câștigate chiar și prin sacrificiul de sine. Frontierele sunt totodată și ale mediilor care asigură transformarea subiectului, fie că vorbim despre disciplinele dinspre care putem analiza un obiect (text, imagine fixă sau cinetică) sau la care putem ajunge (studii de graniță, adică interdisciplinare, precum *border studies*), fie că vorbim despre obiectele utilizate pentru a semnala și semnifica metamorfozele.
Filmul *Pădurea spânzuraților* este prin excelență un exemplu situat el însuși la granița dintre cinema-ul clasic și cel post-clasic; este totodată, ca adaptare, o formă de inter-medialitate (de la lizibil la vizibil, de la formă la figură). Creație cinematografică dramatică despre „frontiere”, filtrează prin scenariu și mijloacele proprii relația dintre fratele ca dublu, transpus în personaj, și autorul devenit povestitorul trecerii granițelor absolute.

Prof. univ. Angelo Mitchievici
Universitatea Ovidius din Constanța

Mitteleuropa – o perspectivă cinematografică: de la Liviu Rebreanu la Titus Popovici și Liviu Ciulei

„A treia Europă", „Europa periferiilor", „Europa Centrală" reprezintă nu atât o realitate geografică, cât un construct ideologico-mentalitar, un concept care a dobândit un statut epistemologic consistent în cultura europeană. Filmul lui Liviu Ciulei după scenariul lui Titus Popovici, ecranizare a romanului *Pădurea spânzuraților* al lui Liviu Rebreanu intersectează profitabil această temă, convocând o triplă perspectivă asupra crizei pe care Primul Război Mondial o declanșează în spațiul mitteleuropean. Prima perspectivă este a romancierului ca punere în scenă a tensiunilor dizolvante și a solidarităților contrariate de situarea în conflict, o lectură a unui eveniment istoric cu consecințe pe termen lung; a doua perspectivă orientată ideologic vine din partea scenaristului, Titus Popovici, rezultatul unei lecturi a romanului într-un context totalitar, fapt care-l situează într-o dimensiune politică; a treia perspectivă îi aparține regizorului Liviu Ciulei și reprezintă dubla lectură a romanului și scenariului care înscrie filmul într-o dimensiune cinematografică pentru care determinant este recursul la imagine și la o tradiție a ecranizărilor tematizând Primul Război Mondial.

Prof. dr. Mirela-Luminița Murgescu
Universitatea din București

Individul în Malaxorul Marelui Război. *Pădurea spânzuraților* şi *Cărările gloriei*: 2 expresii cinematografice ale transfigurării estetice și axiologice a realităților concret-istorice

Atât *Pădurea Spânzuraților* (r. Liviu Ciulei), cât și *Cărările Gloriei* (r. Stanley Kubrick) repezintă două transcrieri artistice ale dialecticii războiului și ale dramei individului prins într-o logică a violenței și iraționalului. Ambii regizori disecă cu minuțiozitate chirurgicală și fără menajamente Războiul, iar comparația între cele două ecranizări (după romanele lui Liviu Rebreanu și Humphrey Cobb) este în măsură să pună în evidență specificitatea contextului istoric în care acestea au fost realizate și modul în care acesta a influențat abordarea artistică, teme fundamentale privind istoria și memoria Primului Război Mondial, tratarea cu mijloacele specifice artei cinematografice a unor valori și concepte: identitate, solidaritate, loialitate, lașitate, curaj.

Liviu Ciulei şi Victor Rebengiuc

Prof. univ. Dominique Nasta
Université Libre de Bruxelles

Pădurea spânzuraţilor şi maturizarea modernistă a cinematografului românesc

Deşi nu este asociat unei mişcări structurate precum în cazul altor Noi Valuri est-europene, Modernismul Românesc este palpabil în filme ale anilor '60 precum cele ale lui Pintilie, Ciulei, Săucan sau Gabrea. Eseul se va concentra astfel asupra mijloacelor stilului modernist utilizate de Ciulei în *Pădurea spânzuraţilor*, într-o încercare de a identifica un număr de caracteristici aparţinând doar cinematografului românesc. Pe lângă consideraţii asupra structurii narative şi asupra impactului acestora asupra modului cum a fost receptat de către public, vor fi analizate mijloacele vizuale şi acustice care au stat la baza montajului, încadraturilor camerei, efectelor sonore, utilizării muzicii şi zgomotelor, ca şi a manevrării extrem de originale a dialogului. Adaptarea romanului de către Ciulei este foarte novatoare: naraţiunea la persoana întâi dispare şi este înlocuită de flash-uri audio-vizuale; imaginile frontului şi discuţiile din bivuac sunt redate cu un extraordinar simţ al detaliului expresiv. Câteva construcţii teoretice vor servi demersului nostru analitic. Vor fi utilizate trei principii estetice, abstracţia, subiectivitatea şi reflexivitatea, aşa cum sunt descrise de Bálint Kovács în *Screening Modernism: European Art Cinema*, 1950-1980 (2007). Vor fi utilizate de asemenea conceptele cinematografice prezentate în studiul *L'image-temps* (1985) al lui Gilles Deleuze, mai ales cele focalizate asupra a ceea ce Deleuze a definit drept „imaginea-cristal".

Dr. Dinu-Ioan Nicula

Filmul *Pădurea spânzuraţilor* – placă turnantă a unor destine actoriceşti

Reper plurivalent al cinematografiei naţionale, filmul *Pădurea spânzuraţilor* a dăinuit în timp şi graţie pleiadei de artişti reuniţi pe generic de către Liviu Ciulei, el însuşi interpret în propriul film. Căutările creatoare ale autorului, care s-au soldat inclusiv cu înlocuirea lui Şerban Cantacuzino, actor iniţial distribuit în rolul lui Apostol Bologa, au marcat cu har nu doar pelicula în sine, ci şi pe cei care au evoluat sub direcţia inegalabilului regizor. Pentru Victor Rebengiuc – artist care avea în filmografie câteva roluri – partitura principală va fi piatra de hotar pentru o strălucită carieră de actor în cinema. Studenţii Ion Caramitru, Anna Széles, Mariana Mihuţ (debutantă în film) intră acum în conştiinţa publicului, Gina Patrichi – pe atunci actriţă gălăţeană – îşi face cunoscută tuturor forţa artistică, iar Ştefan Ciubotăraşu realizează rolul maturităţii sale interpretative. De asemenea, cariera teatrală a majorităţii artiştilor prezenţi pe generic – mulţi dintre ei trecuţi în amintire – a fost marcată de prezenţa în acest film de referinţă.

Victor Rebengiuc şi Ion Caramitru

Dr. Ana-Maria Plămădeală
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Moldovei

Filmul arhetipal *Pădurea spânzuraţilor* la intersecţia expresionismului şi neoromantismului

Demersul, semnalând paradoxul singularităţii (şi singurătăţii!) unui film cu o ţinută artistică de un rafinament şi nobleţe nemaiîntâlnite, propulsează reexaminarea peliculei în coordonatele unei opere arhetipale şi paradigmatice. Viabilitatea şi actualitatea filmului vor fi demonstrate prin raportarea lui la următoarele contexte:

I. „Sentimentul românesc al fiinţei" în esenţele sale ancestrale (drama etnică a pribegiei, spiritualizarea tragicului, catharsisului mioritic etc.);

II. Virtuţile inedite ale eroului nostalgic – ramificări autohtone ale personajului romantic cu aspiraţii preponderent spirituale şi altruiste, amplasat în haosul apocaliptic al secolului XX;

III. Valenţele ontice ale romanului autobiografic şi confesional al lui Liviu Rebreanu – mostră elocventă a metafizicii sufletului românesc în zodia seculară a „terorii istoriei";

IV. Teoriile filozofice în vogă, în special din sfera existenţialismului şi psihanalizei;

V. Evoluţia artei cinematografice a anilor '60 în cadrul curentelor exponenţiale.

În urma acestei scrutări analitice în vederea depistării ontogenezei filmului vor fi scoase în relief particularităţile semnificative ale creaţiei regizorului Liviu Ciulei:

1. Capacitatea integratoare şi unificatoare a gândirii artistice a artistului, coagulând arhaicul cu modernul şi naţionalul cu universalul, se soldează cu efectul „transformării destinului individual în glas şi suflet al întregului neam omenesc" (Gustav Jung);

2. Sensibilitatea rarisimă faţă de virtualităţile polifonice ale celei de-a şaptea arte a unei personalităţi venite din lumea teatrului, generând paradoxul creării celei mai cinematografice (la toţi parametrii) opere filmice. Astfel, *Pădurea spânzuraţilor* se sincronizează perfect cu performanţele avangardiste ale filmului istoric din anii '60, îmbogăţindu-le cu noi simboluri şi trăiri psihice venite dintr-un distinct univers etnocultural;

3. Actualitatea stringentă a mesajului peliculei având în vedere persistenţa crizelor identitare ale filmului românesc de pe ambele maluri ale Prutului. Or, ponderea filozofică şi psihologică a filmului îl situează în spaţiul major al arhetipului cinematografic, deschis unor noi şi noi interpretări.

Bujor T. Rîpeanu

Pădurea spânzuraţilor – varianta misterioasă şi antecedentele unei „întâmplări ciudate”

Cannes, mai 2007: prezenţi ca invitaţi la proiecţia care urma să omagieze după decenii încununarea *Pădurii spânzuraţilor* cu Premiul pentru regie al Festivalului, actorii Mariana Mihuţ şi Victor Rebengiuc au surpriza să constate că secvenţele din film în care erau protagonişti lipsesc din copia prezentată. Reîntorşi la Bucureşti şi sesizându-l pe regizor, care nu putuse participa la eveniment din cauza bolii, cei doi actori declanşează o reacţie firească de frustrare din partea creatorului, care la atâţia ani de la premieră află pentru prima dată că ceea ce se difuzase în 2007 la Cannes este o copie brutal amputată, rezultată din tăierea negativului original, o copie neconformă cu cea prezentată în premieră cu ani în urmă în Festivalul de pe Croazetă şi neconcordantă cu intenţiile şi realizarea iniţială. Reacţia lui Liviu Ciulei de a interzice total difuzarea acestei copii, despre care auzea pentru prima oară şi pe care se pare nu o văzuse niciodată, este firească, dar nu rezolvă în esenţă problema: cine şi când a tăiat negativul şi a realizat versiunea prezentată în 2007? Care este copia difuzată preponderent pe ecranele româneşti în timpul regimului comunist? Care sunt diferenţele de conţinut ce definesc cele două versiuni? Sunt ele doar operaţiuni comerciale de scurtare a unei opere care prin lungimea ei înfrunta gustul mediu al publicului românesc? (cu atât mai mult cu cât un anume folclor vorbeşte de operaţii desfăşurate până în preziua prezentării la Cannes, în vederea obţinerii unui premiu important, inabordabil altfel) etc., etc.

Probleme de istoria filmului, de moravuri cinematografice demne de a fi elucidate.

Drd. Horia Vladimir Şerbănescu
Muzeul Militar Naţional al României

Românii din armata austro-ungară în vremea Războiului cel Mare, 1914-1918

La începutul secolului al 20-lea în Austro-Ungaria exista o importantă comunitate românească ce reprezenta 6,25 % din totalul populaţiei imperiului. Această populaţie era localizată în provinciile de est ale statului austro-ungar, Transilvania, Banat, Maramureş şi Bucovina şi, prin urmare, constituia o majoritate în multe unităţi militare recrutate din aceste regiuni. La declanşarea Primului Război Mondial, în iulie 1914, ostaşii români din unităţile armatei imperiale şi regale (Kaiserlich-und-Königlich Armee), precum şi din armata regală maghiară (Königlich-Ungarishe Landwehr sau Honvedség) au răspuns cu promptitudine chemării adresate de împăratul Franz Josef, dând dovadă de simţ civic şi de loialitate faţă de tron, în condiţiile în care la acea dată România era percepută ca aliată a Austro-Ungariei, iar primejdia cea mai mare venea din partea Rusiei ţariste, care ameninţa provinciile de răsărit ale imperiului. Românii au fost trimişi să lupte, alături de alte naţionalităţi ale imperiului, pe fronturile din Serbia şi din Galiţia şi, după 1916, pe frontul italian.

Situaţia a devenit mai complexă în toamna anului 1916, când România a intrat în război împotriva Puterilor Centrale, devenind un adversar al Austro-Ungariei şi, mai ales, după moartea bătrânului împărat Franz Josef, perceput de mulţi români ca un apărător al drepturilor naţionale în faţa abuzurilor administraţiei maghiare. În aceste condiţii, mulţi ostaşi de naţionalitate română din imperiu s-au considerat dezlegaţi de jurământul faţă de împărat, o parte a celor aflaţi în prizonierat în Rusia sau Italia înrolându-se în legiunile româneşti care au luptat de partea Antantei. Statisticile indică însă faptul că doar 20% din numărul prizonierilor de război români din armata austro-ungară, adică circa 21.000 de ostaşi, s-au înrolat în unităţile de voluntari. Restul de 4/5 din prizonierii români au refuzat să lupte împotriva foştilor camarazi de arme, în timp ce ostaşii români din unităţile aflate pe diferitele fronturi au continuat lupta în cadrul unităţilor austro-ungare, până la încheierea războiului. Uneori aceştia s-au bătut cu o deosebită bravură, aşa cum a fost cazul Diviziei 35 infanterie, compusă majoritar din români transilvăneni, care în septembrie 1918 a participat la faimoasa bătălie de la St. Mihiel, de pe Frontul de Vest francez, ţinînd piept atacurilor declanşate de trupele americane.

Dr. Raluca Tomi
Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”

Experiența frontului românesc oglindită în relatările de călătorie și creațiile artistice ale unor militari francezi

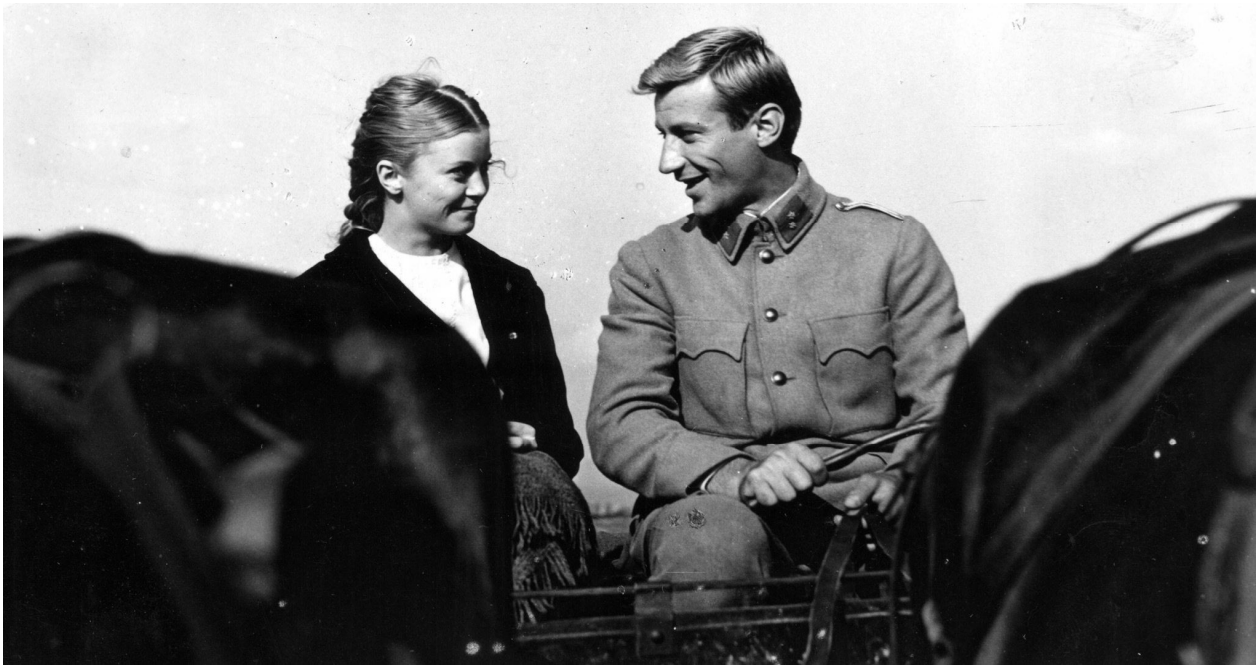
Primul Război Mondial înseamnă sfârșitul perioadei inspirat numite „la belle époque”, dar și începutul unei ere dramatice în istoria continentului european, ale cărei traume și consecințe au schimbat radical destinele mai multor generații. A fost un eveniment căruia istoricii i-au dedicat monografii extinse, în care au disecat și analizat aspectele militare, politice, diplomatice, economice, iar mai nou în lucrările de specialitate sunt surprinse ipostaze diferite ale Marelui Război: drama prizonieratului, dezertările, viața cotidiană a soldaților din tranșee sau a celor rămași acasă etc.

Comunicarea încearcă să surprindă aspecte mai puțin cunoscute legate de modul în care militarii francezi, membrii ai misiunii conduse de generalul Henri Mathias Berthelot, au surprins realitățile românești din timpul Primului Război Mondial în lucrări memorialistice, relatări de călătorie sau creații artistice. Destinele lui Paul Bléry, René Chambe sau Septime Gorceix au fost marcate de perioada petrecută pe frontul românesc. Au scris romane, au întocmit antologii de poezie română, au scris piese de teatru, au legat amiciții trainice cu ofițeri sau personalități culturale din spațiul românesc. Unele dintre scrierile lor au stat la baza unor scenarii de film, care au popularizat tragedia românilor din timpul Marelui Război. Prin prezentarea noastră dorim să atragem atenția asupra acestor personalități și a creațiilor lor, izvoare pline de miez, savoare și informații prețioase referitoare la stările de spirit de pe front și din spatele acestuia.

Dr. Marian Ţuţui
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”

Două oglinzi ale Primului Război Mondial: *Pădurea spânzuraţilor* şi *Hoţul de piersici*

Ecranizarea *Hoţul de piersici* a lui Vălo Radev după nuvela omonimă a lui Emilian Stanev şi cea a lui Liviu Ciulei după romanul lui Liviu Rebreanu constituie filme reprezentative ale cinematografiei din Bulgaria şi România. Cele două filme au fost realizate aproape în acelaşi timp (1964, respectiv 1965) şi s-au bucurat de un deosebit succes, inclusiv internaţional. Alte elemente comune, precum perspectiva antirăzboinică şi viziunea tragică, inclusiv în redarea unor poveşti de dragoste între eroi aparţinând unor categorii sociale diferite şi naţiuni inamice, ar putea explica succesul internaţional fără precedent al celor două filme.



Ana Széles şi Victor Rebengiuc

Rodica Vulcănescu

Românii în Primul Război Mondial – o lecţie de profund patriotism

I. Generalităţi. Este prima din marile nenorociri mondiale ale secolului al 19-lea, ale cărei consecinţe catastrofale nu s-au epuizat nici astăzi. Apariţia primului stat comunisto-bolşevico-marxist din lume a însemnat înlocuirea moralei tradiţionale cu un „decalog" distructiv şi instituţionalizat, obligatoriu, în care *ura* devine forţa motrice a noii societăţi, iar perversitatea mincinoasă si agresivă este dusă sub un seducător mesaj mesianic. Scopul noii orânduiri era/este (!?) extinderea spre Vest, până la Atlantic. Armata poloneză şi cea română au oprit această tentativă.

II. Rolul personalităţii în istorie. Accentul pus pe responsabilitatea individuală a principalelor personaje – Kaiserul, Împăratul şi Ţarul – care ar fi putut împiedica declanşarea conflagraţiei. În general, oamenii politici ai momentului au fost depăşiţi de situaţia creată chiar de ei, dar şi din cauza grandomaniei aristocratice, aroganţei, triumfalismului şi chiar o mediocritate în gândire şi viziune politică, toate subordonate unui militarism agresiv. În opoziţie, clasa politică românească reprezenta idealurile poporului şi obţinuse în 1877 două din atributele statului modern: statul suveran şi naţional. Era firesc să se implice pentru obţinerea şi a celuilalt atribut: stat unitar, în condiţii aparent prielnice, dar atât de dificile.

III. Idealul naţional românesc: tradiţii străvechi, nedreptăţi, asuprire şi lupte continue. Tradiţii străvechi: legiuirile inspirate de dreptul roman au circulat simultan în toate cele trei ţări române, asigurând o concepţie unitară juridică în conţinut şi în practică, precedând unirea politică. Lupte si sacrificii continue pentru libertate naţională, cu menţionarea principalelor momente de biruinţe militare, de răzvrătire şi jertfă, pe care s-a clădit în subconştientul colectiv edificiul spiritual al idealului reîntregirii neamului. Participarea multor personalităţi ale vieţii artistice, înrolaţi în armată. 1916-1918 când statul se confundă cu patria – momentul potrivit pentru desăvârşirea unităţii naţionale; rolul deosebit de important al Sfatului Ţării.

IV. Pornind de la o privire. Un război al tranşeelor, al pământului mocirlos, al exasperării, al nimicirii individualităţii. Într-unul din marşurile epuizante, în peisajul gri, sub cerul gri, cu uniforme murdare şi gri, un soldat, afirmându-şi personalitatea, se întoarce şi ne priveşte. Fără ură, fără speranţă, doar la datorie: genial comentariu cinematografic! Datoria lor faţă de ţară, faţă de noi, urmaşii şi beneiciarii suferinţelor generaţiei decimate de război, cu pierderi ireparabile ca valoare umană. Dar datoria noastră faţă de ei? Chiar e un program de distrugere a monumentelor închinate lor? Derapajele unor istorici sunt chiar încercări de rescriere a istoriei ca o pradă?

Schița de costum de Ileana Oroveanu
Colecția Corneliu Medvedov