

## LITERATURĂ ȘI FILM ÎN VIZIUNEA CRONICARULUI CINEFIL ROMULUS RUSAN

**Drd. Rodica Ileana STAN**  
**Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia**

**Abstract:** *The relationship between literature and film is a constant theme in film criticism, as film involves, through its story and characters, the traits of literature, mythology, and history. Romulus Rusan's perspective, along with that of other theorists, is that art cinema establishes obvious connections with valuable literature and, sometimes, in fortunate cases, with poetry (for example, Tarkovsky's "poetic film"), by relating to the art of words and imagery, without disregarding the multiple artistic forms involved in filmmaking (music, visual arts, stage movement, and actor performance). Articles of film criticism dedicated to these connections between film and literature can be found integrated into all three volumes of Romulus Rusan's film chronicles ("In the Beginning Was Not the Word: Essays on the Art and Authors of Film," "Art without Muse: Films and Their Witnesses," "Filmar," 2022). Through methods of analysis, contextualization, and comparison, we have observed that the relationship between literature and film is a constant theme in Romulus Rusan's works on film. The author's conception is evident in his comments on adaptations: every good film also requires good literature. His conception is not unique, as other cinephiles have advocated for this ideal fusion as well (Călin Stănculescu – "Writers and Film," 2015). For instance, D. I. Suchianu, the first film chronicler in the Romanian space, in his book "The Cinema, this Unknown" (1973), demonstrated that cinematography is literature, in the sense that it is a story, and people communicate by telling stories, as highlighted by Grid Modorcea in cultural discussions with D. I. Suchianu in the volume "Literature and Cinema: Conversations with D. I. Suchianu" (1986). All these film chronicle articles demonstrate a love for film, vast cultural knowledge, and the ability to establish connections between literature, history, mythology, science, visual arts, as only refined minds consistently engaged in study and research can achieve such an interdisciplinary and multidisciplinary perspective.*

**Keywords:** *literature, film, adaptation, screenplay, history, mythology.*

Relația dintre literatură și film este o constantă a cronicii de cinematografie, deoarece filmul implică, prin povestea și personajele lui, trăsăturile literaturii, ale mitologiei, ale istoriei. Dincolo de situația cel mai des întâlnită, în care filmele ecranizează romane sau nuvele bine-cunoscute de cititori, sunt cărți scrise după un succes de casă al unui film (de exemplu, *Once upon a time în Hollywood*, scenariu și regie Quentin Tarantino, premiera în 2019, este urmat de cartea omonimă din 2021, scrisă de regizor). Perspectiva lui Romulus Rusan și a altor teoreticieni este că filmul de artă stabilește legături evidente cu literatura valoroasă, uneori, în cazuri fericite, cu poezia, (de exemplu, „filmul poetic” al lui Tarkovski), prin raportare la arta cuvântului și a imaginii, fără a face abstracție de multiplele forme artistice implicate în realizarea cinematografică (muzica, artele vizuale, mișcarea scenică și

interpretarea actorului). Atenția noastră se va îndrepta asupra capitolului V, „Literatura și filmul”, din primul volum de cronică de film – *La început n-a fost cuvântul* – deoarece analizează opere renumite ale unor scriitori consacrați, pentru a observa maniera în care scriitorul Romulus Rusan sesizează conexiunile stabilite de marii regizori cu literatura. Tablete dedicate acestor legături dintre film și literatură le vom găsi inserate în toate cele trei volume de cronică de film ale lui Romulus Rusan (*La început n-a fost cuvântul*, *Arta fără muză*, *Filmar*); astfel, vom trece în revistă și alte texte semnificative ale problematicii analizate din întregul corpus de texte de critică de film.

În prima parte a volumului *Filmele care ne-au schimbat viața*, criticul Angelo Mitchievici exprimă reflecții despre lumea filmului, partea a doua prezentând câteva cronici despre producțiile Noului Cinematograf Românesc, finalul fiind dedicat filmelor străine. Interesul nostru s-a îndreptat spre partea teoretică a ecranizărilor, studiul *Ecranizarea: o istorie paralelă*, care sintetizează diferite concepții teoretice ale cineaștilor. Astfel, pornind de la definirea conceptului de către doi teoreticieni: Brian McFarlane – adaptarea este un gen în sine, care utilizează seturi și metode proprii, neconstituind un secundar în raport cu un referent literar (*Novel to film. An introduction to the Theory of Adaption*) și James Naremore, care subliniază aspectul de remake, repovestirea textului literar (*Film and the Reign of Adaption*) – Angelo Mitchievici configurează propria viziune despre relația literatură-producție cinematografică: „ecranizarea nu este doar o simplă transcriere în imagini a unei cărți. Scenariul este cel care mediază reducția necesară de volum, decupajul care permite cărții în ansamblu să devină film, adică text plus imagine, plus sunet, plus decoruri, cinematografia fiind, prin excelență, o artă simfonică sau sinestezică. Însă transferul romanului în film prin intermediul scenariului nu este doar un act de prelucrare tehnică a unui text literar, ci constituie și un act de interpretare pe care și cele mai modeste ecranizări îl conțin. Cu alte cuvinte, includ ceea ce o repovestire face, și anume, lectura ca act interpretativ.”<sup>1</sup> Acest aspect al interpretării constituie zona în care se manifestă talentul scenaristului și al regizorului, actul reinterpretării (selecția, evidențierea, nuanțarea) delimitează o capodoperă regizorală de o producție banală sau chiar simplistă. Totodată, așa cum Mitchievici subliniază, este spațiul care oferă libertatea coruperii ideologice, un spațiu al controlului cenzurii: „În anii 50 în România, după modelul sovietic, îi revine scenariului rolul principal și nu regizorului, scenariul fiind considerat un gen literar în sine, rebotezat astfel ca «scenariu literar».”<sup>2</sup>

Cronicarul Romulus Rusan remarcă *Capcana cuvintelor*, în analiza filmului lui Luchino Visconti, din 1967, care ecranizează romanul *Străinul* al lui Albert Camus. Dacă filmul lui Visconti din 1971, *Moarte la Veneția*, ecranizare a celebrei nuvele omonime a lui Thomas Mann, este considerat de Romulus Rusan o capodoperă regizorală, în cronică *Țintind pe întuneric*<sup>3</sup> (capitolul I – „Răscrucile

<sup>1</sup> Angelo Mitchievici, *Filmele care ne-au schimbat viața*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>3</sup> Romulus Rusan, *La început n-a fost cuvântul. Eseuri despre arta și autorii filmului și Arta fără muză. Filmele și martorii lor și Filmar*, Colecția Distinguo, București, Editura Spandugino, 2022, pp. 77-78.

filmului”), remarcabila polemică dintre Aschenbach și Alfred, dintre creator și alter-ego-ul său, oferă un model de limbaj viu, bogat ideatic: „Inserat mereu în viața epatant colorată, acest dialog-monolog imaginar (în fond, o antibiografie a eroului) se contaminează de vivacitate. Ideile «se văd», izbesc retina, torturează rațiunea în chipul cel mai concret. N-am mai întâlnit abstracții atât de palpabile, suferințe atât de contagioase.”<sup>4</sup> În schimb, în cazul ecranizării *Străinului* lui Albert Camus, regizorul Luchino Visconti cade în „capcana cuvintelor” (de unde și titlul cronicii), deoarece Romulus Rusan constată că, dacă pentru scriitorul Albert Camus cuvintele au rol de sugestie, eroul „fiind un produs și un producător al indiferenței mediului său”<sup>5</sup>, marele regizor „a căzut în greșeala de a tălmăci cam în această manieră, prea riguroasă, cuvintele voit inutile (inutile – pentru că trebuiau să exprime inutilitate!) ale cărții. Ba, uneori, a păstrat și cuvântul, și imaginea.”<sup>6</sup> Astfel, cronicarul consideră că, din dorința de a păstra cât mai fidel textul literar, regizorul a ajuns în postura unui copiator de tablouri, care reface opera<sup>7</sup>. Totuși, observațiile critice nu vizează decât acest aspect particular al unei fidelități prea mari față de cuvintele scriitorului, dublate de imagini corespondente, Romulus Rusan remarcând elogios modul în care este reconstruit personajul Meursault de către regizorul italian, cu „acea tensiune, existentă mereu, între buna sa credință și murdăria socială care-l aspiră”<sup>8</sup>.

Un alt roman renumit al scriitorului Fyodor Dostoievski, *Jucătorul*, a cunoscut două ecranizări, atenția lui Romulus Rusan oprindu-se asupra aceleia din 1972, realizată de Alexei Batalov. Dacă în 1957, prima ecranizare a *Jucătorului* lui Dostoievski a aparținut regizorului Claude Autant-Lara, care l-a impus pe Gerard Philipe ca protagonist, cel de-al doilea film îl impune pe Nikolai Burlijev. Cronicarul opinează că ecranizarea nu este o capodoperă, dar este respectabilă, deoarece este „încărcată de o dragoste atât de credincioasă originalului, încât devine iradiantă prin însăși această fidelitate. Într-un limbaj cinematografic ponderat, regizorul reconstruiește romanul, replică de replică, scenă de scenă, retrăgându-se departe, în spatele peliculei, și neinteresându-se de altceva decât de adevărul acestei reconstrucții. Mijloacele sale sigure au fost atmosfera și lucrul exemplar cu actorii.”<sup>9</sup>

Un alt regizor preferat de Romulus Rusan este Andrzej Wajda, care realizează prin *Nunta* (1972) o dramă politică și morală după scriitorul clasic Stanisław Wyspiański, o amplă frescă socială, cu pasiuni și conflicte, de pe fundalul căreia se ridică individul. Cronică, semnificativ intitulată *Strategia ecranizării*, prezintă folosirea textului literar în cel mai semnificativ mod de către regizor. Pretextul este o nuntă țărănească, la care participă reprezentanți din fiecare pătură socială, regizorul structurând în trei părți derularea evenimentelor: prima este strălucitoare, pe fundalul unui dans de vreo treizeci și cinci de minute, când personajele dezbat idei; partea mediană scoate la suprafață vinovățiile, ritmul încetinind, pentru ca finalul,

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 217.

desfășurat în lumina zorilor, să aducă omul la lumina realității<sup>10</sup>. Romulus Rusan remarcă rolul covârșitor al cuvântului, inspirat utilizat de regizor, încât devine protagonistul filmului, constituind o „strategie a ecranizării” care asigură o realizare cinematografică remarcabilă: „La început, vorbele triumfă, sunt eroice, sigure, îți dau iluzia că asिști la o epopee în care clasele sociale se întâlnesc sărbătorește și-și spun, plini de mândrie, bravurile și virtuțile: țăranii își amintesc bătăliile istorice și-și anunță pofta de acțiune, cărturarii slăvesc și ei solidaritatea cu această vitejie a «țaranului-rege» și totul pare ca-n cea mai bună dintre lumi, iar lumii acesteia pare că-i mai lipsește doar un semnal pentru ca o pornire iminentă la luptă să îi aducă libertatea.”<sup>11</sup> Amenințarea luptei îi transformă în stane neînsuflețite, în absența firească a cuvântului, care revine când amenințarea pericolului dispăre, în final, acțiunea trecând în registrul derizoriului, al farsei. Cronicarul atenționează că filmul *Nunta* este alcătuit din straturi concentrice – imn eroic, tragedie, farsă – care nu pot fi interpretate separat, iar cuvântul este „mijlocul abil prin care Wajda exprimă și neagă pe rând, lăsându-ne la sfârșit doar gustul amar – voit amar – al acestor negații.”<sup>12</sup>

Așa cum este firesc, pasionatul de film Romulus Rusan se manifestă critic față de unele realizări cinematografice mai puțin inspirate, cum este cazul filmului *Ultima noapte de dragoste* al regizorului Sergiu Nicolaescu, considerat „o ecranizare ratată”. Din respect față de scriitorul Camil Petrescu, autorul romanului modern psihologic – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* –, prin această cronică, Romulus Rusan simulează nedumerirea față de reacția criticii. Unii care s-au manifestat prietenește, printr-o serie de pledoarii de apărare a regizorului față de anumiți denigratori, deși nu a existat niciun text denigrator, alții au redat expozitiv filmul, exprimându-și reproșurile în mediu privat, iar alții au tăcut. Cu această ocazie, autorul remarcă tendința criticii de film de a aplatiza topurile, de a nivela analizele, de a egaliza producțiile, ceea ce duce la confuzie și la lipsa unor repere pentru public. În mod deschis, Romulus Rusan consideră că filmul este „un eșec, atât prin inadecvarea față de spiritul romanului ecranizat, cât și prin valoarea intrinsecă”<sup>13</sup>. Totodată, amintește de o altă încercare de a ecraniza acest roman al lui Camil Petrescu, prin demersul regizoral al lui Mircea Veroiu, *Între oglinzi paralele*, care a fost întâmpinat deschis de critică prin nenumărate reproșuri. Din punctul de vedere al lui Romulus Rusan, Mircea Veroiu a încercat să „îmbunătățească” opera inovând prea mult, în timp ce Sergiu Nicolaescu a simplificat prea mult, depărtându-se nepermis de literatură. O idee extrem de importantă, exprimată cu fină ironie, la persoana I plural, apare în finalul acestei reacții critice față de ecranizările celor doi regizori – respectul pentru scriitorii clasici ai literaturii, pentru creațiile artistice valoroase: „A atenta postum la imaginea unui nemuritor este o vină pentru care ar trebui inventate pedepse. Dacă nu pentru regizor, care și-a făcut cum a știut el datorita, atunci măcar pentru noi, cei ce, îmbătați de dulcile comodități și

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>13</sup> Romulus Rusan, *Filmar*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 276.

confraternități de breaslă, am fost tentați o clipă să tăcem, să nu observăm, să trecem mai departe, martori distrați și senini, pe lângă dragii noștri clasici, pe lângă umbrele lor lovite dincolo de Styx, fără să se poată apăra.”<sup>14</sup>

Există și o altă viziune a unor critici care consideră că regizorul are o libertate de creație care îi permite să reinterpreteze textul literar cu o libertate deplină, idee mult discutată de critica de film și de oamenii de cultură, având partizani în ambele tabere. O asemenea perspectivă identificăm în volumul *Scriitorii și filmul*, în care Călin Stănculescu afirmă, cu privire la ecranizare ca gen cinematografic, dincolo de numeroasele definiții și interpretări referitoare la procesul de transpunere și transfigurare a literaturii în reprezentarea cinematografică, că definiții sunt gradul de originalitate a regizorului și respectul pentru spiritul și universul literar creat de scriitor. Din punctul de vedere a lui Călin Stănculescu, toate aceste raporturi între literatură și cinematografie nu explică opțiunea regizorului pentru un anumit text literar și nu limitează libertatea creatoare, deoarece cineastul „devine autor pe tărâmul unei alte arte”<sup>15</sup>.

Referitor la raportul literatură-film, Andrei Tarkovski afirmă, în opera *Sculptând în timp*: „Fiecare artă se naște și trăiește după propriile legi. Când se vorbește despre legile specifice filmului, cel mai adesea este comparat cu literatura. Din punctul meu de vedere, trebuie să înțelegem cât de profund se poate și să scoatem în evidență interacțiunea dintre literatură și film pentru a le delimita cât mai clar și pentru a nu le mai încurca. În ce constau asemănările și legăturile dintre literatură și film? Ce le unește? Este vorba, mai degrabă, despre libertatea unică a artiștilor de a prelucra materialul reprezentat de realitate și de a-l organiza într-o succesiune logică în timp. Această definiție se poate dovedi extrem de largă și generală, dar, după părerea mea, ea surprinde pe deplin ceea ce au în comun filmul și literatura.”<sup>16</sup> Distincția regizorului și artistului Tarkovski evidențiază că „literatura descrie lumea cu ajutorul limbajului, iar filmul nu are un limbaj propriu”<sup>17</sup>. Considerăm perspectiva lui Tarkovski importantă, deoarece este unul dintre regizorii care au reflectat asupra artei, existenței, relației cu divinitatea, cunoașterii și modalităților de realizare a filmului poetic, oferind direcții esențiale de interpretare a filmelor sale (*Andrei Rubliov, Oglinda, Călăuza, Sacrificiul, Solaris*) pe care și Romulus Rusan, precum și alți critici de film le-au analizat.

Scriitorul Romulus Rusan realizează numeroase tablete în care prezintă cazul fericit al unor ecranizări. Astfel, în *Elegia uitării*, cronicarul apreciază întâlnirea dintre romanul Margheritei Duras și regizorul Alain Resnais în *Hiroshima, mon amour* (1959), care a reușit să creeze concentric trei planuri temporale cu povești de dragoste și de război succesive (o dragoste la un prezent al rememorărilor dintre o franțuzoaică și un arhitect japonez, apoi tragedia din 1945 de la Hiroshima, anterior un plan al iubirii din Nevers cu un militar german, ucis de francezi în clipa eliberării), evenimentele producând, la nivel psihologic, conștiința uitării: „Aceasta a fost, până

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>15</sup> Călin Stănculescu, *Scriitorii și filmul*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015, p. 17.

<sup>16</sup> Andrei Tarkovski, *Sculptând în timp*, Traducere din limba rusă și note Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2015, p. 77.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 77.

la urmă, o juxtapunere savantă a imaginii filmice, desfășurată după legile ei, cu textul literar transformat în declamație prelungă, pe tot parcursul peliculei. Niciodată literatura nu s-a împăcat atât de bine cu filmul ca în această logodnă mărturisită pe față între răceala relatării vizuale, prin imagine, și căldura litaniei lirice, prin cuvânt.”<sup>18</sup>

Cronica *Experiența literaturii (Filmar)* ilustrează cum tragedia grecească a lui Sofocle devine pentru regizorul Pier Paolo Pasolini sursă de inspirație, reușind în *Oedip Rege* (1967) să transpună în cotidian, demitizând, mitul grecesc, dar, paradoxal, remitizând prin semnificațiile, dincolo de timp, ale evenimentelor. Regizorul nu caută să ofere o cauzalitate logică crimelor, comportamentelor, ci derularea se produce la marginea dintre vis și psihanaliză pentru oamenii lumii moderne: „La începutul și sfârșitul filmului mai găsim un chenar format din secvențe care aduc personajele tragediei antice în secolul XX-lea, ca avertisment că povestea lui Oedip începe și se sfârșește mereu (continuă, de fapt, fără întrerupere, indiferent de timpul și locul ei) – și cu asta re-mitizarea este dusă până la capăt.”<sup>19</sup>

O abordare teoretică generalizatoare a ecranizărilor, justă și argumentată, din punctul nostru de vedere, o realizează Romulus Rusan în eseu *Rudenie*. Înrudirea la care se referă autorul este una spirituală, între scriitorul Lampedusa cu romanul *Ghepardul* și regizorul Visconti cu ecranizarea romanului din 1963, precum și cu principele Salina, un alter-ego al celor doi artiști. Iar ecranizările prezintă anumite riscuri, conform cronicarului cunoscător și creator de literatură: „De obicei, între scrierea inspiratoare și transpunerea ei apare o inegalitate valorică, provenită fie din faptul că regizorul și-a ales un pretext literar simplist, pe care să-și poată exersa stilul, fie din neputința de a se ridica la înălțimea modelului (când acesta este de marcă).”<sup>20</sup> Considerând că între romanul lui Lampedusa și filmul lui Visconti se află un raport de egalitate valorică, dar o mare deosebire stilistică, care i-a dat posibilitatea regizorului de a se manifesta original și fidel cu spiritul textului literar, Romulus Rusan conchide: „Căci Visconti s-a încăpățânat, în *Ghepardul*, să facă *altfel*, dar la fel de bine, să fie *el însuși*, propunând o replică cel puțin egală romanului lui Lampedusa.”<sup>21</sup> Regizorul Visconti a renunțat la ironia cu care scriitorul Lampedusa înfățișa declinul propriei clase, apelând la interiorul imaginilor, la arhitectură, la tabloul personajelor care evidențiază, atât caracterul cât și psihologia unei lumi, la toate mecanismele proprii imaginii de film.

Recunoașterea valorii literaturii în realizarea unui film o manifestă regizorul Peter Brook, care a plecat, în teatru și în film, de la textul literar, afirmă Romulus Rusan în cronică sugestiv intitulată *Textul ca pretext*. Analiza pe care o realizează în cazul filmului *Împăratul muștelor* evidențiază câteva lipsuri ale ecranizării romanului lui William Golding (premiat cu Nobel în 1983), dar și aspecte pozitive care înscriu producția regizorală a lui Peter Brook în zona filmului de artă. Astfel, pretextul anunță o povestire-parabolă, care ajunge să fie o luptă existențială. Cei doi

<sup>18</sup> Romulus Rusan, *La început n-a fost cuvântul. Eseuri despre arta și autorii filmului δ Arta fără muză. Filmele și martorii lor δ Filmar*, Colecția Distinguo, București, Editura Spandugino, 2022, p. 671.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 691.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 702.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 702.

copii conducători ai naufragațiilor reprezintă două spirite care caută supraviețuirea în registre diferite: unul – spiritual (păstrarea focului), celălalt – material, vulgar (vânătoarea). Ca un minus, Romulus Rusan constată că tema este mărunțită în prea numeroase sugestii, pentru a accentua diferențele de mentalitate<sup>22</sup>. Filmul dobândește, astfel, valori didactice prea explicite: „Dar Brook interzice trăirile prea intense, suferințele prea introvertite și atunci mișcarea «scenică» apare monotonă și persuasivă, lipsită de enigme și întrebări.”<sup>23</sup> Cu toată această rezervă a cronicarului, concluzia lui este că filmul intră în aria amplă a „artei gânditoare”, ecranizarea purtând în sine valențele filmului ideatic, care restructurează ființa receptorului.

În volumul *La început n-a fost cuvântul*, capitolul VI „Pro domo” debutează cu o cronică despre unul dintre primele filme meritorii din filmografia românească: *Independența României* (1912), subintitulat *Războiul româno-ruso-turc, 1877-1878*, realizat de regizorul Grigore Brezeanu, fiul unui mare actor și actor el însuși. Romulus Rusan menționează că în cronicile din epocă filmul a fost prezentat ca o colaborare între Teatrul Național (actori, figuranți) și Armata Română (figurația și armamentul). Aspectul spre care ne îndreptăm atenția este relația dintre textul literar și realizarea cinematografică; considerat film de război cu valoare documentară, pretextul epic este poemul lui Vasile Alecsandri *Peneș Curcanul*, așa cum precizează Romulus Rusan în cronică *Un film istoric*<sup>24</sup> sau cum găsim în lucrarea lui Călin Stănculescu, *Scriitorii și filmul*: „sunt inserate fragmente inspirate de poeziile lui Vasile Alecsandri (1821-1890) din ciclul «Ostașii noștri» – idila Peneș-Rodica, plecarea «celor nouă cu sergentul zece», moartea lui Cobuz, revenirea lui Peneș Curcanul (este doar o supoziție) onorat de regimentul rus.”<sup>25</sup> Literatura constituie, prin urmare, sursă de documentare, mărturie peste timp a unor vremuri, în texte care întrunesc valențele literarizării, folosită ca filon al producțiilor cinematografice importante.

Partea finală din volumul *Filmar* înfățișează producția românească de filme, cu analize elogioase, dintre care menționăm: textul *Intraductibilul*, deoarece filmele realizate după cărțile lui Mihail Sadoveanu (*Frații Jderi*, *Neamul Șoimăreștilor*, *Baltagul*) nu au reușit să surprindă limbajul sadovenian popular și fascinant. Un caz fericit, consideră autorul, este al povestirilor lui Ion Agârbiceanu, care au fost transpuse pe o peliculă norocoasă de către regizorii Dan Pița și Mircea Veroiu, în filmele *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* (cronică *Proba filmului*). Un alt cinefil, Marian Rădulescu, scria în 2009 o scurtă cronică, *Poezia unei lumi tragice – Nunta de piatră* (*Liternet.ro*), în care evidenția cum sincretismul filmului creează: „mult trâmbițata identitate culturală românească pe care o căutăm în muzică, în tradiții, în modul de viață, în peisaj ni se dezvăluie acum printr-un demers aproape ritualic – însă lipsit de emfază sau reconstituiri artisanale – sub forma poeziei unei lumi tragice.”<sup>26</sup>

Totodată, găsim și cronici care semnalează lipsa unor ecranizări după opere literare consacrate, cum este cazul scriitorului Marin Preda (*Testul*), care a văzut un singur film realizat în timpul vieții având ca suport un text al lui – *Desfășurarea* (1954),

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 759.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 759.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>25</sup> Călin Stănculescu, *Scriitorii și filmul*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015, p.18.

<sup>26</sup> Marian Rădulescu, *Poezia unei lumi tragice – Nunta de piatră*, Editura LiterNet, mai 2019, <https://agenda.liternet.ro/articol/8982/Marian-Radulescu/Poezia-unei-lumi-tragice-Nunta-de-piatra.html> (accesat în 1 mai 2024).

sau cronică *Neecranizări* care prezintă opera lui Geo Bogza, din care cinefilul menționează *Moartea lui Iacob Onisia*, *Orele orașului*, *Înmormântările*, opere pe care niciun regizor nu a încercat să le ecranizeze.

Cronica *Viața capodoperei*, dedicată regizorului Liviu Ciulei și filmului *Pădurea spânzuraților* (1964), propune termenul de „tălmăcire” în loc de ecranizare, Romulus Rusan considerând că regizorul a reușit „să transpună într-o altă limbă a unui miez literar, păstrându-i intacte interioarele inefabile, genele predestinate. Metabolismul operei lui Rebreanu funcționează netulburat în acest nou trup de peliculă, în care și încetineala epică și sobrietatea colocvială și cenușiul dur al exteriorului și răbdarea larg desfășurată a analizei sunt repetate și reproduse aidoma.”<sup>27</sup> Considerându-l clasic și modern, după două decenii de la filmare (în 1984 a scris Romulus Rusan cronică), filmul *Pădurea spânzuraților* este o fericită simbioză între textul literar și talentul regizoral și actoricesc al lui Liviu Ciulei.

Unul dintre cele mai bune filme românești, apreciat de critica de specialitate, este *Reconstituirea* a lui Lucian Pintilie, cu premiera în 1970. Scenariul a fost scris de Horia Pătrașcu, autorul nuvelei omonime, în colaborare cu regizorul, punct de pornire care a creat toate premisele unei remarcabile realizări cinematografice. În cronică *Plein air*, preluând termenul din artele plastice, Romulus Rusan evidențiază maniera simplă prin care neînțelegerea celor doi tineri este construită prin elemente atât de banale, aparent inocente – jocul, care alunecă în dimensiunea tragică a vieții: „Născut, simbolic, în *plein air*, pe un platou de la poalele Carpaților, filmul acesta de fierbinte combustie socială este o pledoarie pentru a trăi în soare, feriți de orice ne-ar umbri personalitatea.”<sup>28</sup> Ceea ce remarcă autorul este deconstruirea unei lumi în care nimeni nu pare vinovat, dar răul este prezent, contaminând destinul tinerilor, victime inocente: „Dar, ca în marile opere moraliste, nimeni nu este definit ca vinovat, oricât de mare i-ar fi răspunderea față de deznodământul rău al acestei comedii triste; filmul se mulțumește să desfacă mecanismul poluării morale, să găsească momentul și doza începând de la care vina fiecăruia falsifică și deteriorează destinul celui de alături; și, bineînțeles, să dea, cu o înțelegere largă, dar îndurerată, semnalul de alarmă de la care societatea trebuie să intervină.”<sup>29</sup>

În volumul *Scritorii și filmul* al lui Călin Stănculescu găsim o analiză foarte documentată, „*Reconstituirea* – de Horia Pătrașcu și Lucian Pintilie”, autorul urmărind atât realizarea filmului, receptarea lui în anii '70, interzicerea filmului de către autoritățile comuniste, deranjate de imaginea „primitivă” a tineretului (Ceaușescu), precum și redifuzarea lui după 1990, cu un scurt dosar al receptării critice. Criticul de film evidențiază importanța textului literar în construcția filmului: „În orice caz, sugestiile cuvântului au fost decisive pentru alegerea personajelor, pentru selecția replicilor, pentru simbolismul relațiilor, pentru metaforele vâdate de cenzori, pentru construcția finală a operei.”<sup>30</sup> Textul oferă informații surprinzătoare: filmul a avut trei potențiali regizori (Liviu Ciulei, Radu Gabrea și Lucian Pintilie, care l-a și realizat); reacțiile cenzurii<sup>31</sup> care

<sup>27</sup> Romulus Rusan, *La început n-a fost cuvântul. Eseuri despre arta și autorii filmului δ Arta fără muză. Filmele și martorii lor δ Filmar*, Colecția Distinguo, București, Editura Spandugino, 2022, p. 844.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 399-400.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 399.

<sup>30</sup> Călin Stănculescu, *Scritorii și filmul*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015, p. 136.

<sup>31</sup> Călin Stănculescu detaliază reacțiile puterii la apariția *Reconstituirii* lui Lucian Pintilie, conform studiului cercetătoarei Lavinia Betea, care s-a documentat la arhivele CC al PCR (*adevărul.ro*, ianuarie 2013), din care selectează reacțiile lui Nicolae Ceaușescu, ale lui Ion Iliescu, precum și reacțiile publicate în revista „România literară” ale unor oameni de cultură – Ion Băieșu, Tudor Caranfil, Ion

intervenea brutal când ecourile realității erau demascate, chiar și prin parabolă. După reluarea difuzării în anii '90, reacțiile criticii de specialitate și ale oamenilor de cultură au fost posibile în mod deschis, astfel că interpretările sunt elogioase, libertatea de expresie găsind formele adecvate: Dana Duma („Cinema”, 1990), Roxana Pană („România liberă”, 21 februarie 1991), Eugenia Vodă („România literară”, 28 februarie 1991), Romulus Rusan (februarie 1991)<sup>32</sup>.

Prin urmare, relația literatură-film este o constantă în textele lui Romulus Rusan despre film, concepția autorului transpare în comentariile lui despre ecranizări: orice film bun are nevoie și de o literatură bună. Concepția lui nu este singulară, deoarece și alți cinefili au susținut această ideală contopire. De exemplu, D.I. Suchianu, primul cronicar cinematografic în spațiul românesc, a demonstrat în cartea *Cinematograful, acest necunoscut* (1973) că cinematografia este literatură, în sensul că este poveste, iar oamenii comunică povestind, după cum evidențiază Grid Modorcea în discuțiile culturale cu autorul, din volumul *Literatură și cinematograf. Convorbiri cu D. I. Suchianu*<sup>33</sup>. Toate aceste cronici demonstrează dragostea pentru film, cultura vastă și capacitatea de a stabili conexiuni între literatură, istorie, mitologie, știință, artele vizuale – o perspectivă interdisciplinară și pluridisciplinară la care numai spiritele rafinate constant prin studiu și cercetare ajung.

## Bibliografie

- MITCHIEVICI, Angelo, *Filmele care ne-au schimbat viața*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013.
- MODORCEA, Grid, *Literatură și cinematograf. Convorbiri cu D. I. Suchianu*, București, Editura Minerva, 1986.
- RĂDULESCU, Marian *Poezia unei lumi tragice – Nunta de piatră*, Editura LiterNet, mai 2019, <https://agenda.liternet.ro/articol/8982/Marian-Radulescu/Poezia-unei-lumi-tragice-Nunta-de-piatra.html> (accesat în 1 mai 2024).
- RUSAN, Romulus, *La început n-a fost cuvântul. Eseuri despre arta și autorii filmului δ Arta fără muză. Filmele și martorii lor δ Filmar*, Colecția Distinguo, București, Editura Spandugino, 2022.
- STĂNCULESCU, Călin, *Scriitorii și filmul*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015.
- TARKOVSKI, Andrei, *Sculptând în timp*, Traducere din limba rusă și note Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2015.

---

Horea, Fănuș Neagu, Miron Radu Paraschivescu și alții, în timp ce alte articole semnate de Valerian Sava, Ion Frunzetti, Miron Radu Paraschivescu, Ana Blandiana, Sânziana Pop și Lucian Raicu sunt interzise. Surprinzătoare este mărturisirea lui Călin Stănculescu, care demască amestecul cenzurii în conținutul propriului articol: „M-a șocat apariția unui articol semnat de mine, în care incriminam viziunea artistică a regizorului, după ce predasem un eseu entuziast despre arta lui Pintilie. Acesta a fost cenzurat feroce de șefii revistei la care colaborem («Viața studentească»), poetul proletcultist Nicolae Stoian și adjunctul său, Eugen Patriche. Indicațiile Secției de presă erau literă de lege.”), *Ibidem*, p. 141.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.

<sup>33</sup> Grid Modorcea, *Literatură și cinematograf. Convorbiri cu D.I. Suchianu*, București, Editura Minerva, 1986, p. 14.