Pledoarii cinematografice (filmul de animaţie) pentru păstrarea identităţii culturale româneşti

Violeta TIPA

Filmul de animaţie din Republica Moldova s-a înscris în patrimoniul nostru spiritual nu numai ca un promotor al identităţii culturale româneşti, ci şi un militat activ pentru păstrarea identităţii naţionale. Aceste idei pot fi argumentate cu mai multe filme inspirate din tezaurul etnofolcloric, cât şi din operelor unor scriitori ca Spiridon Vangheli, Aureliu Busuioc, Nicolae Dabija, Leonida Lari.

Primul cineast din domeniul filmului de animaţie care şi-a plasat activitatea sa în aria identităţii româneşti rămâne Constantin Bălan, iniţiatorul unui ciclu pe baza povestioarelor lui Spiridon Vangheli despre Guguţă.

Chiar de la primul său film de animaţie, regizorul C. Bălan este obsedat de ideea valorificării materialul autohton şi redării lui prin prisma specificului naţional.

În primul rând, el se adresează creaţiei scriitorilor moldoveni contemporani cum ar fi Spiridon Vangheli, Filip Mironov mai târziu la opera lui Nicolae Dabija şi Leonida Lari. Dar cea mai fructuoasă colaborare rămâne cea cu scriitorul S. Vangheli, cunoscută prin cele opt filme în centrul cărora se află copilul *Guguţă*, unicul erou naţional în animaţia moldovenească.

Deşi, eroul scriitorului basarabean a devenit cunoscut întregii lumi, povestioarele despre Guguţă fiind traduse în peste 30 de limbi şi cunoscând 68 de ediţii, apariţia lui pe marele ecran a fost posibilă datorită insistenţei regizorului Constantin Bălan.

Realizatorii îşi plasează eroul într-un orizont deosebit de cel în care trăiesc şi acţionează alţi eroi lansaţi pe marele ecran. Isprăvile lui Guguţă sunt dictate din sentimentul de dragoste faţă de oameni, lăsând deoparte faptul că multe dintre acţiunile eroului par naive, inerente, în mod expres, vârstei preşcolarului Guguţă: de la hrănirea oilor, pentru ca sub cuşma năzdrăvană să încapă tot satul (*Guguţă*), scrierea răvaşelor din numele celor dragi (*Guguţă – Poştaş*) până la micile bucurii oferite sătenilor, când Guguţă le dăruieşte la venirea primăverii ghiocei (*Darul lui Guguţă*), iar toamna îi invită la şcoala sa (*Banca lui Guguţă*). Paralel cu redarea universului infantil prin viziunea lui Guguţă, autorii filmului descriu şi frumuseţea plaiului nostru, zugrăvind în cele mai calde culori peisajele basarabene, evidenţiind şi unele detalii, gesturi, simboluri din spiritul poporului din specificul naţional al acestui neam.

În perioada aşa numitului „socialism dezvoltat”, când Republica Moldova era o parte integrantă a Marelui Imperiu Sovietic, aici se ducea o politică de dezrădăcinare a datinilor autohtone, considerate ca ceva învechit, depăşit, perimat, promovându-se sărbători şi tradiţii de tip nou, sovietic. În anii ‘70 se intensifică lupta împotriva naţionalismului şi a naţionaliştilor. Sub securea aceasta cad, în primul rând, oamenii de artă şi printre ei şi Constantin Bălan. După lansarea primului său film de animaţie *Guguţă* (1970), regizorul, învinuit de naţionalism, rămâne fără serviciu. Următorul film despre Guguţă se va lansa pe ecrane abia peste patru ani, când C. Bălan se întoarce la studioul *Moldova-Film*, la fel de ferm în ideile sale de a promova linia identităţii

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

naţionale. Acest tânăr ambiţios va continua să susţină identitatea filmului naţional, pentru constituirea unei dramaturgii naţionale profesioniste. De menţionat că, mult timp, o bună parte din scenariile pentru filmul de animaţie erau semnate de autori ruşi, atât de nume cunoscute (E. Agranovici, L. Curleandrki, A. Hrjanovski, E. Uspenski), cât şi de o serie de autori întâmplători, departe de specificul filmului de animaţie (Iu. Semionov, G. Bardin, J. Vitenson ş. a.).

În filmele lui C. Bălan continuă să pulseze universul satului basarabean, varietatea sa de aspecte tradiţionale: începând de la plasarea lui în mijlocul unui peisaj pitoresc la elementele portului naţional al eroilor, prin prezentarea obiceiurilor cum ar fi sărbătoarea satului în *Guguţă – poştaş*, ritualul colindelor în ajun de An Nou în *Noaptea de revelion* (1983), Caloianul în *Ploaia*. Toate acestea dau operei lui C. Bălan un aspect deosebit, prin care regizorul se impune ca un maestru al animaţiei autohtone, prin excelenţă naţional.

Astfel, dacă în filmul *Guguţă* surprindem acţiunea extinsă pe motivele covorului naţional, pe un covor abstract care dau mesajului o amploare estetico-artistică specifică, în următoarele pelicule acest element caracteristic design-ului interior va fi încadrat în structura filmului, completându-le cu semnificaţii noi inerente conceptului filmic dat. Astfel covorul devine simbolul casei, căminului părintesc. În pelicula *Banca lui Guguţă* (1975), covorul moldovenesc semnifică odaia lui Guguţă, integrând universul lui spiritual. Următorul film, care dezvoltă tema casei părinteşti prin imaginea covorului este *Guguţă – poştaş* (1976). Aici, covorul pe fundalul căruia o surprindem pe mama, citind scrisoarea fiului, plecat la studii în oraş, aduce o altă încărcătură ideatică: evocă chemarea casei părinteşti, unde copiii sunt mereu aşteptaţi. Covorul este şi un contrapunct al oraşului, cu clădirile sale înalte de un alb cenuşiu de la care adie mai mult răceală şi distanţare. Or, covorul moldovenesc în culorile sale vii şi calde cu motive vegetale nu numai că invocă dragostea căminului părintesc, dar pune în evidenţă spiritualitatea naţională. Doar satul mai păstrează în sine obiceiurile milenare.

Inspiraţi de aspectul estetic al satelor basarabene, animatorii zugrăvesc şi satul lui Guguţă într-un stil decorativ similar, scoţând în evidenţă momentele inerente coloritului naţional. Aşa, în prim plan, apar casele cu galerii de piatră sau foişoare. Elementele arhitectonice amplasate pe faţada caselor ţărăneşti le oferă în acelaşi timp un aspect monumental şi determină caracterul zonei de centru a Moldovei. Bogatele ornamente de tip geometric şi vegetal împodobesc coloanele de piatră, prispele, ferestrele, hogeagurile caselor pe care le admirăm, nu numai în plan secund, cel al fundalului acţiunii, dar şi în prim plan, jucând un rol determinant în film. Astfel, în pelicula *Măturătorii veseli* accentul se pune intenţionat pe ţinuta decorativă a satului. Satul devine erou, fiind în centrul atenţiei atât a regizorului, cât şi a eroilor care-l primenesc.

Pelicula care deschide noi orizonturi în creaţia lui Constantin Bălan este *Noaptea de revelion* (scenografie Igor Bogaci), primul film de animaţie realizat în limba română. Lansat pe marele ecran în 1983, când şi în spaţiul rural se simte o vădită înstrăinare de la tradiţiile naţionale, deşi cu mari dificultăţi trece cenzura ideologică, micul poem cinematografic cunoaşte o popularitate deosebită în întreg spaţiul ex-sovietic. Regizorul, în *Noaptea de revelion,* caută să readucă farmecul şi miticul tradiţiilor autentice. Iar, subiectul simplu: aşteptarea urătorilor în seara de revelion de către fiica pădurarului Doiniţa, este ridicată la nivel poetic. Animatorii apelează la frumoasele obiceiuri de An

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

Nou de a adresa urări de ani mulţi şi sănătate printr-un ritual specific spaţiului nostru românesc. La *Pluguşorul* lui Guguţă, ritual devenit *sui generis* pentru zona mioritică, participă întreaga natură. Filmul emană o poezie deosebită, ce izvorăşte din dragostea realizatorilor pentru datinile neamului nostru, păstrate cu sfinţenie şi transmise din generaţie în generaţie. Nu lipsesc nici elementele consacrate sărbătorii ca Pomul de iarnă, împodobit cu jucării, colaci şi covrigi proaspăt scoşi din cuptor şi aranjaţi pe masă în aşteptarea colindătorilo

În această „poveste" de iarnă regizorul include cadre documentare prin intermediul televizorului (aici televizorul poartă semnificaţia unui mesager al timpului) la care priveşte Doiniţa. Aducerea acţiunii TV în prim plan, contopirea lui cu ecranul cinematografic amplifică şi mai mult autenticitatea atmosferei de sărbătoare, apropiind-o într-o măsură de realitatea, pe care o trăieşte în acel moment nu numai Doiniţa în căsuţa ei din pădure, ci întreaga ţară. Mesajul documentar, secvenţele dintr-un dans moldovenesc fac corp comun cu întreaga atmosferă a filmului, devenind un element inerent în structura sa stilistică.

În *Noaptea*, când are loc schimbarea anilor, se produce un ritual complex în care un loc aparte le revin colindătorilor. Atunci are loc purificarea prin întreaga natură, prin albul zăpezii, prin bătrânii copaci ce se includ la nivel de basm în corul fulgilor de nea. Iar riturile strămoşeşti, păstrate în sufletul oamenilor ce trăiesc în sânul naturii, îi alimentează. Acest basm alb, fantastic, prinde viaţă şi prin muzica compozitorului Gheorghe Mustea, care învăluie întreaga atmosferă de iarnă, sensibilizând spectatorul.

Ritul, tradiţia este un proces inevitabil, care se produce atât în vis cât şi în realitate şi susţine viaţa spirituală a omului.

Dacă în Moldova se încearca eliminarea culturii naţionale din viaţa comunităţii prin dogmele comuniste, atunci în ţările europene aceasta o făcea fără mari eforturi mass-media. În mod expres, audiovizualul inocula insistent şi nebănuit de nimeni o cultură de masă. Noua formă de cultură, cultura media, influenţează profund toate aspectele vieţii. Prin audiovizual se promovează/importă cultura media preponderent americană, precum Rambo, Madonna şi Michael Jackson, MTV-ul şi rapul, CNN-ul, reclamele – toate acestea sunt promovate în toată lumea[1], inclusiv la noi. Această cultură media rupe individul din universul său spiritual, îl depersonalizează şi-l uniformizează.

Nu întâmplător cel mai mare for cinematografic din Europa de la Cannes, în 1986, vine să scoată la lumină o operă în care palpita frenetic spiritul naţional, acordându-i Grand Pris filmului de animaţie *Haiducul*, în care subiectul coboară la sorginte, la cultura autohtonă.

Filmul *Haiducul* (1985, scenariul Vlad Druc, regie Iurie Caţap şi Leonid Gorohov, muzica Valentin Dânga) despre care puţin s-a vorbit şi mai puţin s-a scris, a cucerit Europa, printr-o reuşită îmbinare a câtorva elemente – cel istoric, mito-folcloric şi simbolic.

Haiducii, aceşti bravi bărbaţi ai neamului nostru, asemenea „cavalerilor rătăcitori" din Vestul Europei medievale, în calitatea lor de eroi salvatori, părăsesc vatra casei şi iau drumul codrului pentru a lupta cu potera. Curajul şi vitejia lor au trecut în balade şi legende, despre care Romulus Vulcănescu scria: „eroul trăieşte din plin destinul lui comunitar, îşi sacrifică viaţa pentru un ideal social-cultural, pentru un mesaj etic, ca

[1] Vezi Douglas Kellner, *Cultura media*, Iaşi, Institutul European, 2001.

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

exponent al prezentului istoric în viitorul omenirii”[2]. Astfel, atât faptele lui, cât şi chipul lui, rămas încrustat pe pereţii cetăţii, imagine cu care filmul începe şi se încheie, este urma lăsată de haiduci în istoria neamului. Filmul este, în primul rând, o evocare a trecutului poporului nostru pe cât de zbuciumat pe atât şi de glorios. În codrul des, care-i devine şi casă şi masă, Haiducul se simte în siguranţă. Din codru ne vine şi Bourul, considerat la daci un animal sacru, care simbolizează „paralel cu spiritul fecundităţii şi spiritul puterii naturii dezlănţuite”[3]. Or, capul de Bour cu stea în frunte şi flancat de soare şi lună a constituit stema Moldovei, a intrat apoi în compoziţia stemei lui Mihai Viteazul, a celor trei Ţări Româneşti unite. Imaginea capului de bour a revenit pe stema Republicii Moldova după redobândirea independenţei.

Prietenul fidel al haiducului este calul, un prieten spiritual cu care împarte viaţa dusă în codru des, bucuriile şi durerile. Fiind un cal alb, semnificaţia lui creşte. „Figura simbolică a calului alb de ceremonie pe care călăresc eroii, sfinţii sau cuceritorii spirituali. Toate marile figuri mesianice călăresc asemenea cai”[4].

Alături de prietenul fidel al haiducului – calul, în film se profilează încă un personaj – copilul. Băiatul simbolizează tânăra generaţie, acea generaţie care va păstra focul aprins în vatra părintească, foc la care este aşteptat haiducul zi şi noapte, iarnă şi vară. În numele acestei tinere generaţii şi pentru păstrarea ei, haiducul ia calea codrului des. Copilul, la fel, participă la ritualul *Malanca*, iar în fine pleacă, împreună cu haiducul pe calul care-i salvează.

Legenda haiducului se conturează în contextul pluridimensional al vieţii patriarhale şi al tradiţiilor populare. Un rol deosebit în filmul *Haiducul* îl are ritualul *Malanca*. Un ritual de An Nou, care dă o valoare aparte peliculei. Raportat la planul lung de venire a colindătorilor din albul iernii găsim o similitudine cu acea venire a Malancii din filmul *De sărbători* al lui Vlad Ioviţă. Dar spectacolului de Moarte şi Reînviere din documentarul regretatului regizor, căruia îi este destinat, „Malanca rămâne o fereastră deschisă spre Univers”[5]. În filmul *Haiducul* autorii introduc acest spectacol mitic, Malanca, pentru a-l raporta la destinul Haiducului.

Malanca semnifică şi ritualul Morţii, şi al Reînvierii eroului. Malanca vine de departe, mai întâi apare roata împodobită cu panglici multicolore şi clopoţei, urmată de un alai carnavalesc de măşti: urs, capră cocoş, soldaţi, şi, desigur, a morţii cu coasa în spinare, pe care-l reprezintă omul negru cu coasa în spinare. E roata vieţii, acea roată care apoi o reîntâlnim la eşafod, unde este adus Haiducul pentru decapitare.

În timpul spectacolului, la care ia parte şi Haiducul deghizat, are loc răpirea eroului.

Dar cât ar fi de paradoxal, acest film care a însemnat un eveniment în istoria cineanimaţiei autohtone, film care ne-a scos din anonimat, fiind apreciat la Festivalul de la Cannes, a rămas în umbră. Despre această peliculă nu s-a scris nimic. Chiar şi marele premiu a fost trecut sub tăcere din motive puţin cunoscute. Posibil că motivul acestei discreţii rezidă în aspectul mito-folcloric mai puţin acceptat şi care nu se încadra în aşa zisul stil dominat al socialismului realist.

[2] Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1985, p. 577.
[3] *Ibidem*, p. 507.
[4] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, Bucureşti, Editura Artemis, 1994, p. 235.
[5] D. Olărescu, *Filmul. Valenţele poeticului*, Chişinău, Editura Epigraf, 2000, p. 102.

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

După pelicula *Haiducul*, film ce prin cultură şi tradiţie ne-a prefigurat chipul, animatorii autohtoni cu mai multă temeritate (cutezanţă) au început să valorifice nu numai creaţia naţională, dar şi tradiţiile naţionale, să coboare la izvoare, aducând pe ecran şi prin filmul de animaţie miturile, legendele – vii evocări ale identităţii româneşti.

Schimbările social-politice ce au survenit în societatea noastră începând cu a doua jumătate a anilor '80 au influenţat considerabil creaţia artiştilor şi, în mod special, a cineaştilor. Marcaţi de evenimentele politice, ei sunt tentaţi să imprime în operele lor un suflu nou, eliberat de cenzura ideologiei comuniste. Căci, după 1986, mitul comunismului, păstrat mai mult cu forţa, începe puţin câte puţin să se spulbere. Deşi evenimentele decisive aveau să urmeze cu mult mai târziu, gheaţa a fost spartă de restructurările gorbacioviste în 1987, care au pregătit terenul pentru o renaştere spirituală. Poeţii, scriitorii, oamenii de artă îşi moaie peniţa în călimara trecutului dând naştere poemelor de dragoste pentru ţară, popor, limbă, tradiţii. Aşa, spiritul naţional îşi găseşte locul său adecvat în creaţia artiştilor basarabeni. Cât ar fi de paradoxal, dar odată cu aşa zisul proces de renaştere naţională şi independenţă, când spiritele creatoare au undă verde şi îşi concep creaţia prin prisma specificului autohton, societatea intră într-o criză spirituală. Operele izvorâte din seva spiritului naţional vor răzbate cu greu la spectator, fiind neglijate şi estompate de aşa numita cultură a „pop-cornului" – cultura media, propagată cu insistenţă de toate mediile republicane.

Astfel, dacă filmele despre „isprăvile lui Guguţă" ale regizorului C. Bălan au fost cunoscute de mai multe generaţii, atunci filmele sale inspirate din universul legendelor şi al miturilor *Ruxanda* şi *Ploaia* au rămas doar în filmologia autorului. Nu mai vorbim despre filmele *Şi a fost bine,* regia Serghiu Plămădeală sau chiar *Haiducul*.

Universul legendelor populare îndeosebi îl fascinează pe regizorul Constantin Bălan, care încearcă prin ele să vorbească într-un limbaj mitofolcloric, conceput prin prisma trecutului poporului nostru. În acest context, cineastul se opreşte asupra legendei *Ruxanda* a lui Nicolae Dabija[6], căreia îi dă o nouă viaţă, îmbrăcând-o în haina plastică şi simbolică a filmului de animaţie. Filmul *Ruxanda* (1987, scenografie Galina Robu) prezintă, pe de o parte, soartei femeii, locul ei în viaţă iar, pe de altă parte, frumuseţii despre care marele scriitor rus Dostoievski spunea că va salva lumea. Aşadar, prin intermediul legendei despre domniţa Ruxanda (scenariul, la fel, îi aparţine poetului Nicolae Dabija), deşi, sortită peirii din cauza frumuseţii sale, cineastul ajunge la ideea că frumosul, fie el întruchipat în femeie, în artă sau în sufletul omului nu poate fi distrus.

Nu mai puţin important pentru realizatorii filmului *Ruxanda* este să suscite atenţia şi curiozitatea tinerei generaţii pentru istorie, pentru perceperea trecutului nostru, care ţine de necesitatea regenerării spirituale. Legenda lui Dabija, probabil, o are ca prototip pe fiica impunătorului domnitor Vasile Lupu, despre care marele istoric român Nicolae Iorga scria „aceasta n-avu noroc în toată viaţa ei şi a fost totdeauna jertfa celei mai brutale sălbăticii. Ea trebui să primească de soţ pe fiul de hatman căzăcesc Timuş, care o peţi arzând satele Moldovei şi gonindu-i tatăl în codru..."[7]. Resemnându-se cu soarta vitregă, despărţită de familie şi Ţară, ea nu va mai cunoaşte niciodată fericirea.

Laitmotivul filmului este pasărea albă a cărei imagine persistă în tot traiectul filmului. Pasărea semnifică însăşi sufletul Ruxandei. Din perspectivă mitologică pasărea

[6] Vezi: Nicolae Dabija*, Zugravul anonim*, Chişinău, Literatura artistică, 1985, p. 66-68.

[7] N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri şi icoane*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 77.

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

sugerează starea spirituală a omului, la fel simbolizează sufletul omenesc, descătuşat de corpul fizic. Astfel, pasărea păstrează într-un fel simbolurile vii ale libertăţii divine, eliberate de contingenţele pământului. Metafora sufletului Ruxandei în chip de pasăre albă ce planează pe cerul de o cromatică limitată la două culori contrastante: cea a tonalităţii de galben rece şi negru violet, străbate întreg filmul. Iar zborul agitat, obosit al păsării semnifică o stare de nelinişte. Stare ce, din start, dispune de tonalitatea minoră a peliculei.

Acţiunea filmului se desfăşoară în două dimensiuni spaţial-temporale, două acţiuni introduse în film prin montaj retrospectiv şi paralel. Primul spaţiu în care se derulează trama filmului este cetatea. Autorii, inserând imaginea cetăţii, s-au inspirat din acele monumente istorice, memoria cărora o păstrează Cetăţile, cum ar fi Cetatea Albă, Soroca sau Hotin. Astfel, cetatea devine o punte de legătură cu istoria poporului nostru, o privire retrospectivă în trecutul medieval. Cetatea, în calitatea sa de centru fortificat, indică atât puterea domnitorului cât şi a unui centru politic şi cultural medieval. Cetatea e locul unde se desfăşoară nu numai toate evenimentele cheie, dar întreaga viaţă socială, se face dreptate, au loc execuţiile. Ultimele devin un spectacol public pentru a inocula frica şi supunerea în populaţie.

Cetăţii îi este opus un spaţiu pitoresc în sânul naturii, deschis pentru comunicare cu lumea înconjurătoare, unde are loc dezvăluirea lumii interioare a Ruxandei. Semnificativă devine paralela dintre Ruxanda şi căprioara salvată de ea, căci ambele sunt gonite. Atât viaţa căprioarei cât şi cea a Ruxandei sunt puse într-un joc al soartei. B. P. Hasdeu, în piesa *Domniţa Rosanda*, aduce în prim plan chipul eroinei care se sacrifică pentru pământul moldav, punând cruce pe viaţa şi fericirea ei. Cuvintele sale adresate principelui polon Dimitrie Koribut (Prototipul lui Dimitrie Wisznowiecki, care aparţinea uneia dintre cele mai mari familii din Polonia. El sosi la Iaşi cu un nume fals, ca un om de rând, pentru a cuceri inima frumoasei Ruxanda, dorind să-i placă, nu pentru titlul de prinţ şi nici pentru imensa lui bogăţie) sunt mărturie a dragostei de ţară şi de neam: „Prinţule, Te iubesc, dar ţara mai presus de toate! (…) Pentru un vis de dragoste, o nălucire trecătoare, o umbră de fericire, eu să aduc peire ţării mele! Blestemele fraţilor mei să cadă pe mine? Viitorul meu să fie clădit pe mormintele românilor? O, nu, niciodată!”[8]. În filmul *Ruxanda*, C. Bălan redă această sacrificare a eroinei prin decapitarea ce se pregăteşte, deşi, în ultimul moment un tânăr voinic încearcă s-o salveze, viaţa ei este adusă pe altarul morţii, devenind o pasăre în zbor. Sufletul neprihănit al Ruxandei se ridică în înălţimile cerului.

Or, acest sacrificiu are, la origine, cele două mituri ale spiritualităţii româneşti (după Mircea Eliade) legenda *Meşterului Manole* şi *Mioriţa*, care „exprimă cu spontaneitate perfectă, viziunea lor spirituală asupra Universului şi evaluarea pe care ei o conferă existenţei”[9]. Legenda frumoasei Ruxanda e concepută la intersecţia acestor două mituri. Mitul sacrificiului suprem, care, după Eliade, „face să dureze o operă construită de mâna omului, fie o catedrală, *o ţară* (subl. noastră) sau o colibă”[10]. Ruxanda îşi sacrifică viaţa pentru ţara sa. Prin moarte, ea îşi durează ţara. La fel ca şi istoria tragică a Ciobănaşului din *Mioriţa*, care nu se apără prin fugă ci acceptă moartea,

[8] Vezi piesa *Domniţa Rosanda* în B. P. Hasdeu, *Teatru*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 55-98.
[9] Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Iaşi, Editura Junimea, 1992, p. 43.
[10] *Ibidem*, p. 45.

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

este şi destinul Ruxandei, care nu primeşte salvarea voinicului şi se transformă în pasăre. Sufletul ei se înalţă spre cer, semnificând integrarea în Natura mamă. „Atitudinea de seninătatea în faţa morţii" a Ciobănaşului e similară cu cea a Ruxandei, încât şi sufletului ei „se reintegrează marii familii cosmice…"[11].

Aşadar, motivul Ruxandei în lumea spirituală a poporului nostru nu este întâmplător. Realitatea istorică a ridicat la nivel de arhetip pe această femeie frumoasă, înţeleaptă, cu suflet mare şi cu dragostea sa nemărginită pentru ţară.

În asemena context, devine deosebit de sugestv filmul maestrului animaţiei române Ion Truică, *Marea zidire* (1975), inspirat din legenda *Meşterului Manole* şi despre care regizorul va scrie: „Lumea filmului *Marea Zidire* este cea legendară, a unui spaţiu spiritual românesc, în care tradiţiile autohtone şi elementele bizantine se înalţă într-o uimitoare sinteză artistică"[12]. Alte pelicule ale animatorului: *Posada*, *Furtuna* (1977) sunt un ecou al evenimentelor istorice (răscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan). Istoria şi legendele istorice devin surse de inspiraţie şi pentru filmele lui Adrian Petrungenaru *Traian şi Decebal* (1977) şi *Legenda* (1978).

Şi universul filmului *Ploaia* (1989, regie Constantin Bălan, scenariul Leonida Lari) coboară din izvoarele folclorice, plăsmuind, prin prisma simbolurilor şi metaforelor, o imagine a societăţii noastre contemporane. O societate care trece printr-o perioadă dificilă – printr-o criză economico-politică şi spirituală. Pe imaginea acestei societăţi, distruse economic, moral şi spiritual, a unei societăţi bolnave, este zugrăvită soarta intelectualităţii, în care nu sunt acceptaţi oamenii de ştiinţă, de artă, persoane care prin intelectul lor pot să provoace o mişcare de ascensiune a societăţii. Atât omul de ştiinţă cât şi artistul nu găsesc înţelegere în societatea dată, ca rezultat ei sunt prigoniţi, maltrataţi.

Ploaia a fost un film într-o oarecare măsură profetic. Dezvăluind drama supravieţuirii, el a proorocit destinul tragic al multor artişti naţionali, predeterminat de circumstanţele istorice, care i-au făcut să abandoneze ţara în căutarea unui pământ al făgăduinţei, al liniştii, al înţelegerii şi al artei.

Eroul peliculei: un Crist contemporan, cu ochii mari, o particularitate a idealului de frumuseţe creştin, ochi în care se reflectă sufletul său mare, deschis spre oameni. Deşi întotdeauna gata să salveze sănătatea şi viaţa oamenilor, el este acuzat de toate relele din lume şi adus pe rug. Chiar şi seceta care a pogorât pe plaiul acesta, parcă, blestemat, i se aduce lui ca învinuire. Pe chipul eroului liniştit, în privirea sa îngândurată se întrevede un calm similar cu cel al lui Iisus răstignit pe cruce, e figura unui Crist contemporan, a intelectualului.

Nu e de mirare că, într-aşa o societate unde nimic sfânt nu a mai rămas, chiar şi tradiţiile seculare, ritualurile şi obiceiurile sunt profanate. Astfel, ritualul Caloianului, o datină referitoare la invocarea ploii, cu imaginile căruia începe filmul, nu mai este urmat în modul tradiţional. Chipul de lut este distrus şi aruncat atunci când începe ploaia mult aşteptată (un simbol al purificării spirituale).

Regizorul apelează la metafore şi simboluri, încercând să atragă atenţia asupra opiniei cu privire la metamorfozele ce au loc în societate: la dezechilibrul spiritual în

[11] *Ibidem*, p. 45.
[12] Ion Truică, *Poetica filmului de animaţie*, Iaşi, Editura Cronica, 2002, p. 165.

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

care s-au produs nişte rupturi de la rădăcini, s-au devalorizat ritualurile şi obiceiurile strămoşeşti care stăteau la baza lumii spirituale şi a societăţii.

Ploaia aduce în filmul de animaţie autohton o atmosferă pesimistă, o viziune existenţialistă asupra vieţii noastre. Deşi eroul peliculei este salvat de focul rugului, el totuşi părăseşte locurile natale. Societatea, rămasă fără oameni de artă, cultură, ştiinţă, e o societate condamnată – acesta este crezul autorilor filmului *Ploaia*. Filmul a fost realizat în 1989, timp când ruptura aceasta se simţea destul de bine, era timpul când mulţi intelectuali deja părăsiseră ţara, iar alţii erau pe cale s-o facă, lipsiţi de posibilitatea de a se realiza acasă.

Ploaia este şi ultimul film al regizorului Constantin Bălan, nevoit să părăsească tărâmul animaţiei, la fel ca şi eroul peliculei care pleacă din cetatea natală alături de fetiţă (simbolul viitorului) spre alte tărâmuri şi spre un alt viitor.

Pelicula *Sfânta Duminică* (1989, regie Valeriu Curtu, scenariu Victor Pavliuc) este impregnată de nostalgia pentru cultura naţională, pentru rădăcinile care produc un echilibru spiritual omului. E soarta românului plecat de la ţară la oraş sau chiar pe alte meleaguri, departe de casa părintească, de glia-mumă, într-o metropolă contemporană în care singurătatea este şi mai apăsătoare, se simte necesitatea suflului naţional, care i-ar da energie vitalizatoare, în care ar găsi o alinare sufletească. E vorba de acea aspiraţie umană în necesitatea (după psihologul E. Fromm) păstrării unei continuităţi spirituale care ar garanta stabilitatea şi siguranţa existenţei omului.

Structura filmului cuprinde o serie de micro nuvele în care se prefigurează problemele contemporaneităţii: problemele marilor oraşe în care omul se simte solitar şi izolat, între cei patru pereţi ai apartamentului său, iar unica sursă de comunicare este televizorul. Deosebit de elocvent este redat spiritul epocii prin intermediul ecranului, fiind unicul mijloc de comunicare la care apelează omul. Prin zapping se trece de la un post la altul încât colajul de imagini relevă, deosebit de sugestiv, acele valori ale societăţii, inoculate de micul ecran care a jucat un rol important la crearea în societatea noastră a unei crize de valori ce macină umanitatea.

Or, însuşi fenomenul TV lansează noi probleme. TV este, pe de o parte, o reflectare a vieţii societăţii noastre: cu imaginile rachetei ce se avântă în cosmos, a rachetei în formă de franzelă o aluzie directă la pâinea noastră, la munca noastră care pleacă în neunde; cu demonstraţiile paşnice ale oamenilor care sunt asaltaţi de armata înzestrată cu baloane de gaz, aluzie la limitarea libertăţii omului etc.

Alături de imaginile realităţii cotidiene, TV propune o cultură de masă importată, de cele mai multe ori de o valoare îndoielnică (telenovele, desene animate, mesaje pline de violenţă etc.). Astfel, ecranul este împânzit de producţii porno, de mesaje pline de violenţă, care n-au nimic comun cu sufletul şi spiritul uman. Eroul trăieşte în mediul mesajelor audiovizuale care îl obosesc. Inoculându-i o cultură străină, el se sufocă de mesajele audiovizuale şi la un moment strică televizorul şi iese din apartament în căutarea unei lumi pierdute. Acelaşi sentiment de sufocare în faţa televizorului, a unei lumi atrofiate, îl trăieşte şi eroul lui Zoltan Szilagyi, despre care criticul Călin Căliman scrie: „În *Arena*, leitmotiv al depersonalizării – o temă dragă regizorului – este lupta dintre un cavaler obosit şi un balaur de mucava, încheiată în derizoriu, prin sinuciderea balaurului; sugestia «trăirii intermediate» (şi, implicit, absenţa unor sentimente

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

adevărate) este subliniată prin spargerea ecranului de televizor şi recurgerea la aparatul fotografic pentru redarea «realităţii»"[13].

Prezenţa tabloului *Băiatul cu boii* (sau *Copilăria*, a doua denumire a lucrării în cadrul tripticului) în pelicula *Sfânta Duminică* are rolul de a descifra prezentul prin revelarea trecutului. Nu întâmplător tabloul lui Grecu, unul dintre cei mai sugestivi pictori ai neamului nostru, care reflectă în operele sale spiritualitatea poporului, este pus în contrapunct cu pânzele pictorului iugoslav Ivan Rabuzin. Peisajele: „Satul meu", „Peisaj de primăvară", „Floare uriaşă", „Flori ocrotitoare" – alese din creaţia pictorului naiv se perindă la începutul peliculei *Sfânta Duminică*. Ele nu numai că dau tonalitatea filmului, dar se apropie prin semnificaţiile lor atât de sufletul artistului naiv, cât şi de cel al eroului filmului. Mai mult decât atât, „...imaginea unei lumi policrome prietenoase ce nu a suportat umbra poluării ecologice şi sociale, (...) lume pe care nu o mai găseşte nicăieri în realitate"[14], prezentată în tablourile naive, este opusă lumii în care trăieşte eroul filmului, e lumea pe care a pierdut-o, dar spre care tinde.

Analizând soarta eroului din pelicula *Sfânta Duminică,* găsim tangenţe între spiritul artistului naiv şi cel al eroului. Rupt de la glia maternă, de la spaţiul mioritic în care şi-a petrecut copilăria, ceea ce cu siguranţă ne sugerează tabloul lui Mihai Grecu din tripticul „Istoria unei vieţi", care „redă tragedia şi poezia îndepărtatei copilării"[15], eroul filmului rămâne mereu un solitar şi un izolat în metropola supraaglomerată. Retras în apartamentul său, el se izolează de lumea din exterior şi încearcă zadarnic să regăsească în imaginile din ecranul televizorului acele legături spirituale care i-ar susţine echilibrul personalităţii, i-ar da putere şi i-ar alina dorul de casa părintească. Dar ecranul e departe de sufletul dornic de întâlnirea cu spiritualitatea patriarhală.

Pierdut în mulţimea ştearsă a urbei, el se refugiază departe, într-o margine de oraş, unde găseşte un copac părăsit şi pustiit, la fel de singuratic ca şi eroul. Iar pasărea din colivie, pe care o aduce şi o pune în copac, devine un simbol al sufletului închis, care nu poate străbate prin zăbrelele subculturilor artificial impuse spre ceva autentic. Cântecul păsării devine o punte de legătură cu izvoarele naţionale. În momentul când îşi pune în cap cuşma de miel, look-ul lui sobru se schimbă în cel naţional, încât are loc o transfigurare a trupului şi sufletului, regăsindu-şi, pentru un timp, identitatea sa.

Ca şi artistul naiv, care încearcă să se regăsească în universul compensator şi consolator al artei naive, eroul peliculei *Sfânta Duminică* îşi găseşte consolarea (identificarea) pentru puţin timp în acel contact cu un microunivers (para)naţional, când, sub trilurile păsării din colivie, el trăieşte o identificare spirituală, ce ne demonstrează şi metamorfoza chipului său în stilul portului naţional.

Dar acest contact, această sărbătoare a sufletului, această *sfântă duminică* (sfântă nu ca apartenenţă la calendarul creştin), cât o sărbătoare sufletească, spirituală, se realizează numai în contact cu valorile autentice, în sânul cărora am devenit o naţiune. Eroul peliculei, fiind presat de ritmul contemporan al marilor oraşe, îşi scoate căciula şi devine din nou acelaşi individ mohorât, stresat de cotidianul urban, care, cu paşi obosiţi, parcurge drumul înapoi printr-o mulţime uniformă, în culoare gri, de oameni dintre care

[13] Călin Căliman, *Istoria filmului românesc 1897-2000*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000, p. 376.
[14] Victor Maşek, *Arta naivă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1989, p. 48.
[15] Ludmila Toma, *Mihai Grecu* (album), Chişinău, p. 12.

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)

nu se evidenţiază cu nimic, revine în monotonia urbană, în apartamentul său, în care şi fereastra neagră ne provoacă ideea pătratului negru al lui K. Malevici. Imaginea celebrului *Pătrat negru* al lui Malevici (despre care el scria pătratul = sentiment, câmp alb = nimicul din afara acestui sentiment) se echivalează în filmul *Sfânta Duminică* atât cu distanţarea sa de lume, cât şi cu sufletul lui pustiu, el fiind în căutarea sentimentului de identitate.

Autorii încearcă să se implice în analiza crizei de identitate căutând şi o posibilă ieşire din ea. Şi dacă o soluţie nu poate fi găsită, atunci se recurge la o consolare catharctică în simple valori naţionale, care tinde să acopere acest gol spiritual enorm.

Sărbătoarea sufletului nu durează mult. Oraşul îi impune eroului nişte restricţii temporale: eroul revine din universul lumii spirituale în mediul urban care-l mistuie total. Aceasta este condiţia omului în lumea modernă, a civilizaţiei noastre contemporane.

Mesajul mai multor filme de animaţie ne conving de declanşarea unui proces pe cât de complex pe atât şi de polarizant: la un pol – splendoarea a tot ce avem naţional, iar la celălalt pol – criza identităţii naţionale, pierderea ireversibilă a frumosului naţional.

Cartoons Meant to Maintain the Romanian Cultural Identity

The article referes to those cartoons, made in the Republic of Moldova, that, using the folk symbols, come out for keeping the ethnic and cultural identity in the contemporary world with its industrialization and globalization. At the same time these films concentrate on the problem of disintegration of a human personality on a background of aggressiveness of the mass media and induced mentality of the world. Among the analyzed films are: *Haiducul* (1985, directed by Iu.Catsap and L. Gorohov), a prize winner at Cannes Festival in 1986; *A New Year Night* (1983, director – C. Balan); *The Rain* (1989, director – C. Balan); *The Saint Sunday* (1989, director – V. Scurtu).

The author tries to stress the folk inspiration, the correlation between the literary and cinematographic metaphors, the peculiarities of language and massage in these cartoons.

BDD-V2434 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:51:46 UTC)