Filmul de animaţie din Republica Moldova: influenţe est-vest europene

Violeta TIPA

Filmul de animaţie din Republica Moldova s-a format şi a evoluat în arealul culturii estice, în special a celei ruse, care în perioada dominaţiei comuniste s-a lansat sub semnul realismului socialist. Primele filme ce au anunţat apariţia genului în cinematografia moldovenească au fost *Capra cu trei iezi* (1968) şi *Punguţa cu doi bani* (1969), ambele în regia lui Anton Mater după poveştile lui Ion Creangă. Aceste filme cu păpuşi, realizate cu forţe proprii, n-au înscris o reuşită, încât, pentru realizarea următoarelor pelicule se va apela la ajutorul specialiştilor de la studiourile naţionale, unde filmul de animaţie avea de acum tradiţii. Aşadar, Constantin Bălan, fiind la început de cale, cu filmul *Guguţă* (1970) îl invită pe maestrul estonian Albert Tuganov, care va elabora un scenariu după câteva povestiri ale scriitorului nostru contemporan Spiridon Vangheli şi va da un ajutor practic la animarea personajelor. Caricaturistul Leonid Domnin, şi el novice în lumea animaţiei, se va adresa după ajutor animatorului rus Lev Jdanov de la studioul *Союзмультфильм*. Dar influenţa propriu-zisă se va profila mai vădit atunci când echipa de creaţie va fi completată direct cu cadre din Rusia: scenarişti, compozitori, pictori etc. Ţinem să menţionăm că o bună parte din filmele de animaţie moldoveneşti au scenariile semnate de autori din Rusia, atât de unele personalităţi notorii în lumea filmului de animaţie, cum ar fi Garry Bardin, cunoscut din filmele sale *Corabia zburătoare* (1979), *Mai întâi am fost păsări* (1982) – o parabolă despre geneza romilor, *Conflictui* (1983); Alexandr Hrjanovski, un alt maestru al filmului de animaţie rus, cunoscut prin trilogia sa după opera şi desenele lui Puşkin; scriitorul Eduard Uspenscki (scenariile căruia au stat la baza filmelor despre Crocodilul Ghena şi Ceburaşca, seriilor despre Unchiul Fiodor, motanul Matroskin şi căţelul Şaric, despre Baba-Iaga, care întotdeauna este împotrivă, şi multe altele ce s-au bucurat de mare popularitate la copii; scenaristul consacrat Alexandr Kurleandski – autorul celui mai popular serial din ex-Uniunea Sovietică *Stai ca-ţi arăt eu*, o variantă rusească a lui *Tom şi Jerry*; scenariştii Alexei Studinscki, Roza Husnutdinova, Jeana Vitenson, cât şi nume mai puţin cunoscute. Nu mai vorbim de faptul că toate filmele erau realizate în limba rusă, inclusiv şi dirijarea procesului cinematografic se efectua de la Moscova. Primul film în limba română apare în 1983, *Noaptea de Revelion,* după povestirile lui S. Vangheli şi regia lui C. Bălan.

Toate cadrele care au activat în cinematografia naţională şi-au făcut studiile la VGIK (Institutul Unional de Cinematografie din Moscova, care în 2009 a împlinit 90 de ani), încât şi metodele tehnice, şi stilul de realizare a filmelor de animaţie au fost preluate din animaţia rusă. În filmul de animaţie autohton a predominat tehnica marionetei plate, mai puţin cea a desenului. Filmul cu păpuşi (în volum) n-a prins

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

rădăcini şi nici animaţia din plastilină, experimentată de Valeriu Curtu în filmul *Toate culorile*. Dacă la începuturile animaţiei moldoveneşti invitaţia specialiştilor din Rusia sau din alte aşa numite „republici surori" pentru consultaţii în procesul de realizare (în special, în animare) era îndreptăţită, la sfârşitul anilor '70 – '80, chiar şi începutul anilor '90, când filmul autohton a cunoscut apreciere şi în Europa, prezenţa cadrelor din afara republicii erau la fel de frecvente. De data aceasta sub pretextul lipsei de scenarişti locali, se realiza politica partidului de a preîntâmpina lunecarea pe panta aşa-zisă „naţional-burgheză" în artă, de a nu permite valorificarea materialului autohton şi chiar de a distruge conceptul naţional al filmului.

În acest context, evidente sunt tendinţele de prelucrare a materialul autohton prin prisma viziunii scenariştilor ruşi. După motivele poveştilor populare literatorul Evghenii Agranovski realizează scenariul pentru filmul *Despre trandafirul alb care ştia să roşească* (1982, regia C. Bălan), iar A. Hrjanovski – scenariul pentru filmul *Dragonul şi soarele* (regia Iu. Caţap şi L. Gorohov). Poveştile scriitorului moldovean A. Ciocanu stau la baza scenariilor lui A. Kurleandski pentru filmul *Insula de portocali* (1985, regia L. Apraksina) şi al scenariului lui V. Kostrov *Cele mai bune arme din lume* (1986, regia L. Apraksina).

În pelicula *Frânghia* (1990, regia L. Apraksina), realizat în baza poemului *Frânghia la cer* de Nicolae Esinencu, scenaristul A. Kurleandski valorifică destul de evident modelul poveştii ruse. În opera poetului moldovean contemporan este pusă în evidenţă soarta omului romantic, a visătorului cu suflet de artist, care încearcă să evadeze din conformismul realităţii în lumea artistică a visurilor sale. Scenaristul rus dirijează acţiunea filmului în albia cunoscutei poveşti populare ruse *Din porunca ştiucii*. Filmul începe de undeva de sus, din cosmos şi coboară la pământ: din universul cosmic la universul spiritual al eroului, un creator distanţat de problemele cotidiene şi devenit ostatic al visurilor sale. Spiritul romantic al eroului se evidenţiază, prin modul său de viaţă. El se mulţumeşte cu puţinul necesar: o căsuţă, în ea un pat, o masă, pe care au mai rămas câteva bucăţele de caşcaval. Eroul nu-şi face griji pentru starea sa materială, ci cântă la fluier, visând cu ochii deschişi la frumoasa domniţă, alături de care se imaginează planând, la fel ca cei doi îndrăgostiţi din tablourile lui Mark Chagall. Şi fluierul, sunetul căruia este considerat „muzica cerească" şi apelarea la tablourile lui Mark Chagall – ilustrează elocvent universul bogat spiritual al personajului, natura sa artistică.

Frânghia este un film realizat la interferenţa basmului cu realitatea. Astfel încât am putea să-l includem mai mult în aşa-zisul gen de poveste contemporană. Printr-o expunere paralelă, autorii contrapun lumea şi modul de viaţă al eroului cu spirit de artist, care are similitudini cu felul de a fi al personajului Emelea din povestea rusă, dar şi cu psihologia omului simplu din societatea contemporană, înnebunit de goana după bunurile materiale. Desfăşurarea subiectului ţine de legile basmului fantastic. Eroul principal, considerat de toţi un Prâslea, cât îi ziulica de mare cântă la fluier şi visează la frumoasa domniţă. Pentru dânsa creşte o floare şi la fântână porneşte tot de dragul ei. Unicul scop al eroului este să cucerească dragostea domnişoarei şi să se căsătorească cu ea. Personajul nostru merge la fântână după apă din care scoate un peşte şi-i dă drumul în mare (de aici în structură se intuieşte motivul poveştii populare ruse *Din porunca ştiucii*). Din mare scoate un ulcior plin cu galbeni, care nu-i altceva decât mulţumirea peştelui pentru libertate. Însă eroul

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

filmului, o fire romantică, deschisă spre lume şi totodată naivă, nu conştientizează valoarea galbenilor şi-i schimbă cu un pescar pe o jumătate de căldare de peştişori, cărora de asemenea le dă drumul în mare. Dar autorii, la un moment dat, intercalează în dramaturgia basmului ipostazele realității. Dacă, după legile basmului fantastic, eroul cu floarea pusă în ulciorul scos din mare trebuie să cucerească inima domniței, atunci realitatea demonstrează contrariul. Prezentul său, floarea crescută cu mult drag, căci floarea mai este simbolul dragostei şi armoniei şi ulciorul adus din adâncurile mării, rămâne neobservat. Societatea contemporană nu acceptă demersul spiritual. Domnița devine mireasa fostului pescar, care din galbenii eroului şi-a cumpărat o limuzină de ultimul model, unde tinerii urcă şi pleacă. Eroul nostru rămâne doar cu o fâşie ruptă din beteala miresei. Aceasta este drama visătorului care concepe lumea de pe pozițiile binelui şi frumosului pe când viața cotidiană e cu mult mai banală şi decurge după nişte legi dirijate de interese mercantile.

De multe ori scenariile literare cumpărate de conducerea studioului *Moldova-film* nu erau din cele mai reuşite (îți lăsa impresia că tot ce nu trece în centru este dat la periferie), nu puteau să inspire creatorii, colaborarea la distanță nefiind nici ea prea productivă, încât multe filme erau sortite din start eşecului artistic, rămâneau superficiale, simpliste şi în afara spiritualității naționale. L. Apraksina realizează o peliculă în genul music-hall-ului: *Şcoala cu profil sau operă rock pentru părinți* (1984) cu o echipă de specialişti cu preponderență din Rusia: scenariul lui Garry Bardin, scenografie N. Leventali, muzica T. Ostrovskaia, versuri Iuri Entin. Filmul este o satiră la adresa modei, apărute în ultimul timp, nu numai de a hotărî soarta copilului cu mult înainte de a se naşte, dar şi de a-l supune, indiferent de capacități şi aptitudini, la ocupații de toate genurile posibile şi imposibile. Astfel, Puiul abia ieşit din ou este supraîncărcat de ore la muzică (vocal, pian), limbi moderne, matematică, balet etc. Atât ocupațiile, cât şi profesorii (exemplu: chipul profesorului de matematică este sugerat prin cifre şi formule matematice) sunt reprezentați într-un mod satiric. La balet, Puiul, încălțat în labe de rațe se împiedică în ele, executând diverse „pa" şi „piruete".

Autorii filmului *Şcoala cu profil sau...* refuză un happy-end tradițional, propunând un sfârşit imprevizibil. Puiul se întoarce la matricea sa, la coaja de ou în care se refugiază din lumea aceasta pragmatică. Secvența finală o repetă pe cea inițială, când toate rudele stau în jurul oului şi-i îngână un cântec de leagăn. Astfel, filmul îşi încheie structura sa circulară. De fapt, finalul sugerează mai întâi de toate ideea copilului ca personalitate, care tinde singur să se afirme, reieşind din alte idealuri de viață, alte valori net diferite de cele ale părinților spre marele lor regret, ceea ce ar trebui să-i provoace pe ultimii la meditații, să-şi revadă concepțiile de educare a copilului. Sonorizarea a fost realizată la Moscova cu artiştii moscoviți, însuşi G. Bardin participă la sonorizarea cocoşului bătrân. Filmul *Şcoala cu profil sau operă rock pentru părinți* este o lucrare reuşită, dar specifică spiritualității şi animației ruse.

Peisajul omogen al filmelor din anii '70 va fi diversificat de filmele Natalei Bodiul (fiica primului secretar al Partidului Comunist al Moldovei) care, folosindu-se de situația sa privilegiată a putut, în primul rând, să lărgească secția de animație, să o doteze cu tehnică nouă şi, desigur, să realizeze filme într-o manieră individuală. Alături de linia desenului animat realist, ce încearcă să imite natura: personajele

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

animate fiind antropomorfizate, iar cele umane – nişte simple stilizări ale omului real, apare şi filmul abstract. Prin filmele lui N. Bodiul *Scara, Melodia, Elegia* în filmul autohton se infiltrează şi modele conceptuale şi formal-stilistice din vest. Concomitent cu un mod nou de tratare a realităţii, N. Bodiul îşi propune să realizeze filmele sale într-o nouă tehnică – cea a desenului direct pe peliculă. Apelând la istoria cinematografiei universale, găsim o primă abatere de la tradiţionala metodă de filmare, încercată în 1908 de italianul Arnaldo Gino. Filmul lui inspirat din pictura lui Giovanni Segantini, muzica lui Felix Mendelson şi poezia lui Stéphane Mallarmé a rămas în istorie ca primul film abstract realizat în tehnica respectivă. Experimentele în acest domeniu au continuat dând rezultate imprevizibile. Astfel, în 1935, Len Lye în filmul *Colour Box (Cutia cu culori)*, realizat, la fel, în tehnica desenului pe peliculă, face o încercare de simbioză

> a culorii cu ritmul mişcării: semne grafice, linii, puncte, spirale se combină cu o anume ritmicitate în, (…), curgerea culorii, care urmăreşte o cadenţă precisă în vibraţiile ei, ca şi mai târziu în Colour Cry – Strigătul culorilor (Barna 1971: 499).

Ideea lui Len Lye de a distruge

> formulele aşa zis clasice, creând altele noi, folosind toate tehnicile existente sau modificându-le pentru a elabora altele inedite. El elimină adesea emulsia de pe peliculă şi păstrează doar suportul ei, îl transformă într-o fâşie continuă (Barna 1971: 499)

pe care va fi plasată imaginea, culoarea, mişcarea în acea nouă formulă de existenţă a filmului de animaţie. Dar maestru al genului este considerat, totuşi, Norma McLaren, care a preluat ideile lui Len Lye şi le-a promovat în filmele sale, aducându-i o notorietate mondială. Cineastul canadian utilizează pelicula de celuloid rebutată, care, fiind spălată, devine transparentă, desenându-şi pe ea primele sale filme *Dragoste pe aripi* (1936), *Stele şi dungi* (1939). În filmul *Dansul găinii* (1942) McLaren combină desenul pe peliculă cu utilizarea unui fundal filmat, căpătând o alternare de culori. Trebuie de menţionat că întreaga activitate a lui McLaren pe tărâmul filmului de animaţie a fost orientată spre depăşirea hotarelor dintre desen ca artă şi film de animaţie. Printre peliculele cele mai cunoscute, realizate în tehnica fără cameră, se numără şi *Afară cu grijile mohorâte* (1949), distins cu Marele Premiu la Veneţia în anul 1950 şi cu medalia de aur la Berlin, *Blinkity Blank* - *Sclipiri* cu Grand Prix la Festivalul de la Cannes în 1955, iar *Vecinii* (1951) primeşte chiar Oscarul Academiei Americane de Film.

Experienţele cineplastice ale lui McLaren, afirmat în istoria cinematografiei prin *„modernitatea filmelor [datorate] originalităţii în forme, linii şi culori, compoziţiei ritmate şi noutăţilor tehnice*..." (Bron 1976: 79) a provocat-o pe N. Bodiul la experimente îndrăzneţe pentru acea perioadă: să transmită mesajul prin culoare, muzică, mişcare, renunţând atât la un subiect concret, cât şi la cuvântul rostit. Valorificările noilor stiluri şi tehnici în lucrările tinerei regizoare din Moldova a avut o rezonanţă în întreg spaţiul ex-sovietic. Specialiştii în domeniu au început chiar să vorbească despre aşa numitul „efect Bodiul". Criticii aveau opinii diametral

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

opuse în aprecierea esteticii filmelor *Melodia*, *Scara* şi *Elegia*, dar cu toate acestea invențiile şi căutările regizoarei erau susținute.

> Scopul experimentelor Natalei Bodiul era din punct de vedere calitativ altul. În afară de a însuşi tehnologia creării imaginii cromatice pe peliculă, căutări în domeniul muzicii şi a coloritului, scopul principal al regizoarei era să completeze aceste tehnologii cu un conținut ideatic serios (Volkov 1979: 121).

Dramaturgia filmului *Melodia* se prefigurează în cadrul montajului, a ritmului şi a utilizării dramaturgice a culorii şi dezvoltă ideea industrializării, tehnologizării, mecanizării, automatizării implantată adânc în viața noastră şi efectele lor, redate prin metronomul sofisticat, care nu numai că indică scurgerea timpului, dar stabileşte în mod automat ritmul vieții. Viața fiecărui om luată în parte, şi a întregii societăți în ansamblu, este afectată de acest ritm accelerat al timpului dictat şi de automatizare. În acest context, autorii îşi propun să ilustreze metamorfozele provocate de industrializare, mecanizare, automatizare în viața şi chiar în spiritul omului. În mod special, în vizorul realizatorilor este soarta artistului, a creatorului şi a actului lor de creație. Apropierea camerei de câteva dintre ferestrele din şirul omogen al clădirilor, ca o aluzie şi la omogenitatea vieții, ne deschide în față lumea spirituală a omului contemporan, obsedat de tehnologizarea excesivă.

În filmul *Melodia*, apoi în *Elegia* vom descoperi tangențe cu filmul lui Andrei Hrjanovski *Стеклянная гармоника* (*Armonica de sticlă*, 1968) nu numai în plan ideatic, dar şi în unele elemente, simboluri. Astfel, trandafirul roşu, ce înfloreşte în mâinile celor doi tineri din *Melodia,* simbolizează viață, dragoste, libertate, creație ca şi în filmul regizorului rus, unde trandafirul roşu este un simbol al vitalității şi al renaşterii spirituale. Tangențe mai pot fi depistate şi între chipul eroului principal din pelicula *Стеклянная гармоника* şi cel al băiatului din filmul regizoarei de la *Moldova-film*.

Alexandru Gladâşev colaborează la filmele Nataliei Bodiul la început în calitate de pictor la filmul *Melodia*, iar la următoarele două *Scara* şi *Elegie* elaborează, împreună cu Leonid Gorohov, scenografia peliculelor. În această perioadă el se inițiază şi se apropie practic de noua tehnică de realizare a desenului pe peliculă. Având din partea regizoarei undă verde, pictorii L. Gorohov şi Al. Gladâşev îşi permiteau experimente îndrăznețe în ce priveşte stilistica filmelor. Pentru Gladâşev aceste probe de creație vor fi de bun augur, fiind continuate în filmele lui ulterioare. Astfel, în 1977, Al. Gladâşev se lansează în calitate de regizor al peliculei *Bătrânul şi Motanul* după scenariul lui N. Bodiul şi N. Aslanova. În timpul lucrului asupra filmului are loc întâlnirea pe aceeaşi undă de creație cu pictorița Nadejda Aslanova, care îi va împărtăşi viziunea artistică.

Concomitent cu scenografia la filmele *Darul lui Guguță* şi *Guguță – frizer*, ei lucrează cu o deosebită vigoare la un film experimental, întitulat *Experimente* (1982), unde tehnica lui McLaren a fost valorificată în cel mai apropiat context, prezentând o adevărată fantasmagonie audiovizuală în spiritul suprarealismului pe muzica „Dark Side of the Moon" a grupului „Pink Floyd". Este regretabil că filmul nu a fost lansat pe marele ecran din considerentul abstracționismului său evident. La fel, aici lipsea narațiunea clasică, înlocuită cu imagini de obiecte liber întrețesute cu

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

imagini abstracte. Iar critica de specialitate a putut să se pronunțe asupra peliculei în cauză doar peste decenii. Astfel, Alexei Orlov în monografia sa *Анимаграф и его анима* la capitolul dedicat marelui animator Norman McLaren face referință şi la continuatorii tehnicii lui, analizând filmul *Experimente* al lui Al. Gladâşev şi N. Aslanova.

> Transformarea lentă a formelor au cu adevărat o acțiune somnambulică. Printre altele în fața ochilor noştri se perindă o peliculă inversată de la început până la sfârşit fotogramă cu fotogramă, care imită ruperea şi căderea picăturilor de apă de la nişte formațiuni coralice (Orlov 1995: 215).

Apoi vor urma filme inspirate din realitatea cotidiană, a unui timp concret, ce vor include în structura sa alegorii şi metafore, unde elementele realului se recombină după un nou cod de legi, în care se şterg hotarele de timp şi spațiu, plasând adesea operele animatorilor în atemporalitatea şi anistoricitatea tematică. Nu întâmplător, şi temele abordate în filmele de animație țin de problemele veşnice, în care se caută răspuns, teme ce frământă societatea timp de decenii, de secole. Astfel, în pelicula *Lumea răsturnată* (*Lumea pe dos,* 1988) se propulsează ideea de salvare a lumii prin cultură, prin artă, prin frumos. În acest context, Poetul devine eroul principal, ființă sensibilă la toate metamorfozele din lume, a cărui menire este nu numai să înregistreze starea spirituală a societății, dar şi s-o readucă la condiția normală.

În pelicula *Lumea pe dos* se contrapun două lumi: prima este lumea inventată de poet, o lume virtuală, bazată pe armonie. A doua lume, cea reală, este total opusă primei. Poetul, fiind rupt de la masa de scris şi dus de filele albe prin deschizătura neagră a uşii, se trezeşte în fața altei realități, în care va cunoaşte diverse sentimente: de groază, de ură, de furie etc. O lume în care societatea se dezvoltă după nişte legi anormale. Iar lumea Poetului se distruge în mici fărâme, din valorile general-umane nu rămâne nimic. Şi el încearcă să reînvie lumea din acest haos. Autorii peliculei, tandemul pictorilor N. Aslanova şi A. Gladâşev, insistă asupra faptului că oamenii de artă sunt cei mai emotivi şi, în mod inconştient, intuitiv redau adevărurile vieții. Iar arta este cea mai veridică oglindă ce reflectă, în particular, sufletul omului, şi în general, spiritul întregii societăți. Chiar fiind în afara oricărei politici, ea, arta răsfrânge volens-nolens toate problemele social-politice ale timpului său. Ea, în cele din urmă rămâne să înscrie cel mai veridic letopiseț al țării.

Canoanele impuse de ideologia dominantă au provocat tendințe stilistice specifice, inclusiv şi valorificarea unui limbaj aluziv, esopic. Astfel cele mai diverse probleme ale societății în general, ca şi cele ale omului ca personalitate, a artistului, în particular, sunt abordate prin prisma unui concept metaforic şi simbolic, utilizate în cinematografiile țărilor care au trecut prin experiența ideologiei totalitariste. Pe făgaşul acestei tematici se vor înscrie filmele regizorilor din diverse cinematografii naționale din spațiul european. Astfel, imediat după căderea comunismului în Europa, în țările fostului lagăr comunist apar filme, inclusiv şi de animație, cu o tentă vădit politică, în care se critică vehement fosta ideologie şi liderii ei.

În filmul *Harta* (regie N. Sidorenco) depistăm unele tangențe cu filmele celebrului cineast din Cehia, Jan Svankmajer (*Moartea stalinismului în Cehia,* 1990)

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

şi a ukraineanului Vladimir Goncearov (*Dreptatea în prim-plan,* 1988). Ultima este un spectacol politic în care mereu se schimbă actorii şi ideile pe care le propagă, aşa-numitul adevăr politic. Toţi îl ştiu, dar nimeni nu reuşeşte să-l prezinte în prim-plan. Căpeteniile politice, Stalin, Hruşciov, Brejnev îl asociază cu dânşii, dar timpul lor trece şi adevărul politic apare într-un chip nou. Care va fi următoarea lui imagine?

Cât ar părea de paradoxal, atât filmul *Harta,* cât şi pelicula *Moartea stalinismului în Cehia* apar în acelaşi an 1990, valorificând acelaşi subiect: istoria ţării prin prisma liderilor politici. Şi regizorul ceh propune o viziune în retrospectivă a istoriei Cehoslovaciei din anul 1945 până în anul 1990 prin prisma liderilor comunişti, în special, a celor ruşi, care au influenţat în mod direct istoria ţării. Şi dacă în farsa politică *Harta,* epocile istorice desemnate de căpeteniile statului se înscriu prin căderea cortinei istorice, atunci în filmul ceh, regizorul rezolvă trecerile de la o epocă la alta în stil suprarealist. Astfel, din bustul plăsmuit din lut al lui Stalin, acest Golem al secolului al XX-lea, prin disecţie este extras liderul comunist al Republicii Cehoslovace – Klemant Gottwald. Atât Gottwald, cât şi succesorii săi, vor susţine fenomenul stalinismului, ce nu va muri şi nici nu va dispărea, dar se va transforma dintr-o formă în alta, fiind promovat sub semnul naţionalismului ceh şi prin puternica influenţă din partea ideologiei comuniste, venite din partea liderilor ruşi Hruşciov, Brejnev, care sunt, la fel, extraşi din trupul lui Stalin prin aceeaşi operaţie chirurgicală. Acest fenomen de oroare va dispărea doar o dată cu căderea cortinei de fier şi a Revoluţiei de Catifea din 1989.

Dacă vom cerceta detaliile din pelicula *Harta*, vom descoperi şi aici tendinţe suprarealiste în limbajul filmic. Chiar şi această hartă, în faţa căreia stau liderii politici, la fel şi scara pe care ei o urcă pentru a se afirma înscriu în estetică acel spaţiu suprarealist, în care se desfăşoară acţiunea. Ca să nu mai vorbim de viziunea celor trei nişe, unde se află închise cele trei republici Baltice, care la atingerea periei lui Gorbaciov se deschid şi ca nişte păsări îşi desfac aripile şi îşi iau zborul. Imaginile acestea par a fi inspirate direct din tablourile pictorului Salvador Dali, care apelează nu o dată la detaliul nişelor deschise în tablourile sale şi din filmele suprarealiste ale lui Jan Svankmajer.

Din păcate, atunci când cineaştii din Republica Moldova au obţinut o anumită libertate în creaţie, procesul de lucru a fost stopat din cauza lipsei mijloacelor materiale, stagnând şi evoluţia filmului de animaţie.

Bibliografie

Barna 1971: Ion Barna, *Lumea filmului*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva.

Bron 1976: Simelia Bron, *A opta artă*, Bucureşti, Editura Meridiane.

Orlov 1995: Алексей Орлов, *Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий*, Москва, Editura Импэто.

Truică 2002: Ion Truică, *Poetica filmului de animaţie*, Iaşi, Editura Cronica.

Volkov 1979: А. Волков. *Становление национальных школ мультипликации*, în *Современный кинематографический процесс*, Москва, Editura Искусство.

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)

The Animation Films in the Republic of Moldova: East and West European Influences

The article analyzes the influence of both the Russian culture and the west-European culture on Moldavia's cartoon animation. The animation film of the Republic of Moldova was developing in the eastern culture, especially in the Russian one and was evolving under the sign of socialist realism in the period of the communist domination. This influence comes from the scripts of such Russian authors as the famous animator Garry Bardin, A.Hrjanovski, the script writer R. Husnutdinova, E. Uspenski and others. The model of Russian tale was interpreted in the film *The Rope* (using Nicolae Esinencu's poem and a script by A. Kurleandski).

The rules imposed by the dominant ideology brought about a specific tendency in the animation films language. Different problems of the society as a whole, and the problems of a human personality were expressed through the metaphoric and symbolic methods. These problematic themes were used by the authors in their films of the cinematography of the west European countries too.

In Natalia Bodiul's films *The Stairs, The Melody, The Elegy* abstract concept models were used as well as a new technical method – a drawing on the film, invented by McLaren.

Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Ştiinţe a Moldovei,
CHIŞINĂU, REPUBLICA *MOLDOVA*

BDD-V2681 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:31 UTC)