

Pledoarii cinematografice (filmul de animație) pentru păstrarea identității culturale românești

Violeta TIPA

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

Primul cineașt din domeniul filmului de animație care și-a plasat activitatea sa în aria identității românești rămâne Constantin Bălan, inițiatorul unui ciclu pe baza povestioarelor lui Spiridon Vangheli despre Guguță.

Chiar de la primul său film de animație, regizorul C. Bălan este obsedat de ideea valorificării materialului autohton și redării lui prin prisma specificului național.

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

Deși, eroul scriitorului basarabean a devenit cunoscut întregii lumi, povestioarele despre Guguță fiind traduse în peste 30 de limbi și cunoscând 68 de ediții, apariția lui pe marele ecran a fost posibilă datorită insistenței regizorului Constantin Bălan.

Realizatorii își plasează eroul într-un orizont deosebit de cel în care trăiesc și acționează alți eroi lansați pe marele ecran. Isprăvile lui Guguță sunt dictate din sentimentul de dragoste față de oameni, lăsând deoparte faptul că multe dintre acțiunile eroului par naive, inerente, în mod expres, vârstei preșcolarului Guguță: de la hrănirea oilor, pentru ca sub cușma năzdrăvană să încapă tot satul (*Guguță*), scrierea răvașelor din numele celor dragi (*Guguță – Poștaș*) până la micile bucurii oferite sătenilor, când Guguță le dăruiește la venirea primăverii ghiociei (*Darul lui Guguță*), iar toamna îi invită la școala sa (*Banca lui Guguță*). Paralel cu redarea universului infantil prin viziunea lui Guguță, autorii filmului descriu și frumusețea plaiului nostru, zugrăvind în cele mai calde culori peisajele basarabene, evidențiind și unele detalii, gesturi, simboluri din spiritul poporului din specificul național al acestui neam.

În perioada așa 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, depășit, perimat, promovându-se sărbători și tradiții de tip nou, sovietic. În anii ‘70 se intensifică lupta împotriva naționalismului și a naționaliștilor. Sub securea aceasta cad, în primul rând, oamenii de artă și printre ei și Constantin Bălan. După lansarea primului său film de animație *Guguță* (1970), regizorul, învinuit de naționalism, rămâne fără serviciu. Următorul film despre Guguță 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 identității

naționale. Acest tânăr ambițios va continua să susțină identitatea filmului național, pentru constituirea unei dramaturgii naționale profesioniste. De menționat că, mult timp, o bună parte din scenariile pentru filmul de animație erau semnate de autori ruși, atât de nume cunoscute (E. Agranovici, L. Curleandrki, A. Hrjanovski, E. Uspenski), cât și de o serie de autori întâmplători, departe de specificul filmului de animație (Iu. Semionov, G. Bardin, J. Vitenson ș. a.).

În filmele lui C. Bălan continuă să pulseze universul satului basarabean, varietatea sa de aspecte tradiționale: începând de la plasarea lui în mijlocul unui peisaj pitoresc la elementele portului național al eroilor, prin prezentarea obiceiurilor cum ar fi sărbătoarea satului în *Guguță – poștaș*, 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 animației autohtone, prin excelență național.

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

Inspirați de aspectul estetic al satelor basarabene, animatorii zugrăvesc și satul lui Guguță într-un stil decorativ similar, scoțând în evidență momentele inerente coloritului național. Așa, în prim plan, apar casele cu galerii de piatră sau foișoare. Elementele arhitectonice amplasate pe fațada caselor țărănești le oferă în același timp un aspect monumental și determină caracterul zonei de centru a Moldovei. Bogatele ornamente de tip geometric și vegetal împodobesc coloanele de piatră, prispele, ferestrele, hogeagurile caselor pe care le admirăm, nu numai în plan secund, cel al fundalului acțiunii, dar și în prim plan, jucând un rol determinant în film. Astfel, în pelicula *Măturătorii veseli* accentul se pune intenționat pe ținuta decorativă a satului. Satul devine erou, fiind în centrul atenției atât a regizorului, cât și a eroilor care-l primenesc.

Pelicula care deschide noi orizonturi în creația lui Constantin Bălan este *Noaptea de revelion* (scenografie Igor Bogaci), primul film de animație realizat în limba română. Lansat pe marele ecran în 1983, când și în spațiul rural se simte o vădită înstrăinare de la tradițiile naționale, deși cu mari dificultăți trece cenzura ideologică, micul poem cinematografic cunoaște o popularitate deosebită în întreg spațiul ex-sovietic. Regizorul, în *Noaptea de revelion*, caută să readucă farmecul și miticul tradițiilor autentice. Iar, subiectul simplu: așteptarea urătorilor în seara de revelion de către fiica pădurarului Doinița, este ridicată la nivel poetic. Animatorii apelează la frumoasele obiceiuri de An

Nou de a adresa urări de ani mulți și sănătate printr-un ritual specific spațiului nostru românesc. La *Plugușorul* lui Guguță, ritual devenit *sui generis* pentru zona mioritică, participă întreaga natură. Filmul emană o poezie deosebită, ce izvorăște din dragostea realizatorilor pentru datinile neamului nostru, păstrate cu sfințenie și transmise din generație în generație. Nu lipsesc nici elementele consacrate sărbătorii ca Pomul de iarnă, împodobit cu jucării, colaci și covrigi proaspăt scoși din cuptor și aranjați pe masă în așteptarea colindătorilo

În această „poveste” de iarnă regizorul include cadre documentare prin intermediul televizorului (aici televizorul poartă semnificația unui mesager al timpului) la care privește Doinița. Aducerea acțiunii TV în prim plan, contopirea lui cu ecranul cinematografic amplifică și mai mult autenticitatea atmosferei de sărbătoare, apropiind-o într-o măsură de realitatea, pe care o trăiește în acel moment nu numai Doinița în căsuța ei din pădure, ci întreaga țară. Mesajul documentar, secvențele 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 strămoșești, păstrate în sufletul oamenilor ce trăiesc în sânul naturii, îi alimentează. Acest basm alb, fantastic, prinde viață și prin muzica compozitorului Gheorghe Mustea, care învăluie întreaga atmosferă de iarnă, sensibilizând spectatorul.

Ritul, tradiția este un proces inevitabil, care se produce atât în vis cât și în realitate și susține viața spirituală a omului.

Dacă în Moldova se încearca eliminarea culturii naționale din viața comunității prin dogmele comuniste, atunci în țările europene aceasta o făcea fără mari eforturi mass-media. În mod expres, audiovizualul inocula insistent și nebănuit de nimeni o cultură de masă. Noua formă de cultură, cultura media, influențează profund toate aspectele vieții. Prin audiovizual se promovează/importă cultura media preponderent americană, precum Rambo, Madonna și Michael Jackson, MTV-ul și rapul, CNN-ul, reclamele – toate acestea sunt promovate în toată lumea¹, inclusiv la noi. Această cultură media rupe individul din universul său spiritual, îl depersonalizează și-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 național, acordându-i Grand Pris filmului de animație *Haiducul*, în care subiectul coboară la sorginte, la cultura autohtonă.

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

Haiducii, acești bravi bărbați ai neamului nostru, asemenea „cavalerilor rățăcitori” din Vestul Europei medievale, în calitatea lor de eroi salvatori, părăsesc vatra casei și iau drumul codrului pentru a lupta cu potera. Curajul și vitejia lor au trecut în balade și legende, despre care Romulus Vulcănescu scria: „eroul trăiește din plin destinul lui comunitar, își sacrifică viața pentru un ideal social-cultural, pentru un mesaj etic, ca

¹ Vezi Douglas Kellner, *Cultura media*, Iași, Institutul European, 2001.

exponent al prezentului istoric în viitorul omenirii”². Astfel, atât faptele lui, cât și chipul lui, rămas încrustat pe pereții cetății, imagine cu care filmul începe și 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 și de glorios. În codrul des, care-i devine și casă și masă, Haiducul se simte în siguranță. Din codru ne vine și Bourul, considerat la daci un animal sacru, care simbolizează „paralel cu spiritul fecundității și spiritul puterii naturii dezlănțuite”³. Or, capul de Bour cu stea în frunte și flancat de soare și lună a constituit stema Moldovei, a intrat apoi în compoziția stemei lui Mihai Viteazul, a celor trei Țări Românești unite. Imaginea capului de bour a revenit pe stema Republicii Moldova după redobândirea independenței.

Prietenul fidel al haiducului este calul, un prieten spiritual cu care împarte viața dusă în codru des, bucuriile și durerile. Fiind un cal alb, semnificația lui crește. „Figura simbolică a calului alb de ceremonie pe care călăresc eroii, sfinții 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 generație, acea generație care va păstra focul aprins în vatra părintească, foc la care este așteptat haiducul zi și noapte, iarnă și vară. În numele acestei tinere generații și 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 vieții patriarhale și al tradițiilor 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 Ioviță. Dar spectacolului de Moarte și 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 și ritualul Morții, și al Reînvierii eroului. *Malanca* vine de departe, mai întâi apare roata împodobită cu panglici multicolore și clopoței, urmată de un alai carnavalesc de măști: urs, capră cocoș, soldați, și, desigur, a morții cu coasa în spinare, pe care-l reprezintă omul negru cu coasa în spinare. E roata vieții, acea roată care apoi o reîntâlnim la eșafod, unde este adus Haiducul pentru decapitare.

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

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

² Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, București, Editura Academiei Române, 1985, p. 577.

³ *Ibidem*, p. 507.

⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1994, p. 235.

⁵ D. Olărescu, *Filmul. Valențele poeticului*, Chișinău, Editura Epigraf, 2000, p. 102.

După pelicula *Haiducul*, film ce prin cultură și tradiție ne-a prefigurat chipul, animatorii autohtoni cu mai multă temeritate (cutezanță) au început să valorifice nu numai creația națională, dar și tradițiile naționale, să coboare la izvoare, aducând pe ecran și prin filmul de animație miturile, legendele – vii evocări ale identității românești.

Schimbările social-politice ce au survenit în societatea noastră începând cu a doua jumătate a anilor '80 au influențat considerabil creația artiștilor și, în mod special, a cineaștilor. Marcați de evenimentele politice, ei sunt tentați să imprime în operele lor un suflu nou, eliberat de cenzura ideologiei comuniste. Căci, după 1986, mitul comunismului, păstrat mai mult cu forța, începe puțin câte puțin să se spulbere. Deși evenimentele decisive aveau să urmeze cu mult mai târziu, gheața a fost spartă de restructurările gorbacioviste în 1987, care au pregătit terenul pentru o renaștere spirituală. Poeții, scriitorii, oamenii de artă își moaie penița în călimara trecutului dând naștere poemelor de dragoste pentru țară, popor, limbă, tradiții. Așa, spiritul național își găsește locul său adecvat în creația artiștilor basarabeni. Cât ar fi de paradoxal, dar odată cu așa zisul proces de renaștere națională și independență, când spiritele creatoare au undă verde și își concep creația prin prisma specificului autohton, societatea intră într-o criză spirituală. Operele izvorâte din seva spiritului național vor răzbate cu greu la spectator, fiind neglijate și estompate de așa numita cultură a „pop-cornului” – cultura media, propagată cu insistență de toate mediile republicane.

Astfel, dacă filmele despre „isprăvile lui Guguță” ale regizorului C. Bălan au fost cunoscute de mai multe generații, atunci filmele sale inspirate din universul legendelor și al miturilor *Ruxanda* și *Ploaia* au rămas doar în filmologia autorului. Nu mai vorbim despre filmele *Și a fost bine*, regia Sergheu 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 oprește asupra legendei *Ruxanda* a lui Nicolae Dabija⁶, căreia îi dă o nouă viață, îmbrăcând-o în haina plastică și simbolică a filmului de animație. Filmul *Ruxanda* (1987, scenografie Galina Robu) prezintă, pe de o parte, soartei femeii, locul ei în viață iar, pe de altă parte, frumuseții despre care marele scriitor rus Dostoievski spunea că va salva lumea. Așadar, prin intermediul legendei despre domnița Ruxanda (scenariul, la fel, îi aparține poetului Nicolae Dabija), deși, sortită peirii din cauza frumuseții sale, cineastul ajunge la ideea că frumosul, fie el întruchipat în femeie, în artă sau în sufletul omului nu poate fi distrus.

Nu mai puțin important pentru realizatorii filmului *Ruxanda* este să suscite atenția și curiozitatea tinerei generații pentru istorie, pentru perceperea trecutului nostru, care ține 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 viața ei și a fost totdeauna jertfa celei mai brutale sălbăticii. Ea trebui să primească de soț pe fiul de hatman căzăcesc Timuș, care o peți arzând satele Moldovei și gonindu-i tatăl în codru...”⁷. Resemnându-se cu soarta vitregă, despărțită de familie și Țară, ea nu va mai cunoaște niciodată fericirea.

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

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

⁷ N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 77.

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

Acțiunea filmului se desfășoară în două dimensiuni spațial-temporale, două acțiuni introduse în film prin montaj retrospectiv și paralel. Primul spațiu în care se derulează trama filmului este cetatea. Autorii, inserând imaginea cetății, s-au inspirat din acele monumente istorice, memoria cărora o păstrează Cetățile, 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 și a unui centru politic și cultural medieval. Cetatea e locul unde se desfășoară nu numai toate evenimentele cheie, dar întreaga viață socială, se face dreptate, au loc execuțiile. Ultimele devin un spectacol public pentru a inocula frica și supunerea în populație.

Cetății îi este opus un spațiu pitoresc în sânul naturii, deschis pentru comunicare cu lumea înconjurătoare, unde are loc dezvoltarea lumii interioare a Ruxandei. Semnificativă devine paralela dintre Ruxanda și căprioara salvată de ea, căci ambele sunt gonite. Atât viața căprioarei cât și cea a Ruxandei sunt puse într-un joc al soartei. B. P. Hasdeu, în piesa *Domnița Rosanda*, aduce în prim plan chipul eroinei care se sacrifică pentru pământul moldav, punând cruce pe viața și fericirea ei. Cuvintele sale adresate principelui polon Dimitrie Koribut (Prototipul lui Dimitrie Wisznowiecki, care aparținea uneia dintre cele mai mari familii din Polonia. El sosi la Iași cu un nume fals, ca un om de rând, pentru a cuceri inima frumoasei Ruxanda, dorind să-i placă, nu pentru titlul de prinț și nici pentru imensa lui bogăție) sunt mărturie a dragostei de țară și de neam: „Prințule, Te iubesc, dar țara mai presus de toate! (...) Pentru un vis de dragoste, o nălucire trecătoare, o umbră de fericire, eu să aduc peire țării mele! Blestemele fraților 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 pregătește, deși, în ultimul moment un tânăr voinic încearcă s-o salveze, viața ei este adusă pe altarul morții, devenind o pasăre în zbor. Sufletul neprihănit al Ruxandei se ridică în înălțimile cerului.

Or, acest sacrificiu are, la origine, cele două mituri ale spiritualității românești (după Mircea Eliade) legenda *Meșterului Manole* și *Miorița*, care „exprimă cu spontaneitate perfectă, viziunea lor spirituală asupra Universului și evaluarea pe care ei o conferă existenței”⁹. Legenda frumoasei Ruxanda e concepută la intersecția acestor două mituri. Mitul sacrificiului suprem, care, după Eliade, „face să dureze o operă construită de mâna omului, fie o catedrală, o țară (subl. noastră) sau o colibă”¹⁰. Ruxanda își sacrifică viața pentru țara sa. Prin moarte, ea își durează țara. La fel ca și istoria tragică a Ciobănașului din *Miorița*, care nu se apără prin fugă ci acceptă moartea,

⁸ Vezi piesa *Domnița Rosanda* în B. P. Hasdeu, *Teatru*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 55-98.

⁹ Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 45.

este și destinul Ruxandei, care nu primește salvarea voinicului și se transformă în pasăre. Sufletul ei se înalță spre cer, semnificând integrarea în Natura mamă. „Atitudinea de seninătate în fața morții” a Ciobănașului e similară cu cea a Ruxandei, încât și sufletul ei „se reintegrează marii familii cosmice...”¹¹.

Așadar, motivul Ruxandei în lumea spirituală a poporului nostru nu este întâmplător. Realitatea istorică a ridicat la nivel de arhetip pe această femeie frumoasă, înțeleaptă, cu suflet mare și cu dragostea sa nemărginită pentru țară.

În asemenea context, devine deosebit de sugestiv filmul maestrului animației române Ion Truică, *Marea zidire* (1975), inspirat din legenda *Meșterului Manole* și despre care regizorul va scrie: „Lumea filmului *Marea Zidire* este cea legendară, a unui spațiu spiritual românesc, în care tradițiile autohtone și elementele bizantine se înalță într-o uimitoare sinteză artistică”¹². Alte pelicule ale animatorului: *Posada*, *Furtuna* (1977) sunt un ecou al evenimentelor istorice (răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan). Istoria și legendele istorice devin surse de inspirație și pentru filmele lui Adrian Petrungeanu *Traian și Decebal* (1977) și *Legenda* (1978).

Și universul filmului *Ploaia* (1989, regie Constantin Bălan, scenariul Leonida Lari) coboară din izvoarele folclorice, plâsmuind, prin prisma simbolurilor și metaforelor, o imagine a societății noastre contemporane. O societate care trece printr-o perioadă dificilă – printr-o criză economico-politică și spirituală. Pe imaginea acestei societăți, distruse economic, moral și spiritual, a unei societăți bolnave, este zugrăvită soarta intelectualității, în care nu sunt acceptați oamenii de știință, de artă, persoane care prin intelectul lor pot să provoace o mișcare de ascensiune a societății. Atât omul de știință cât și artistul nu găsesc înțelegere în societatea dată, ca rezultat ei sunt prigonii, maltratați.

Ploaia a fost un film într-o oarecare măsură profetic. Dezvăluind drama supraviețuirii, el a proorocit destinul tragic al multor artiști naționali, predeterminat de circumstanțele istorice, care i-au făcut să abandoneze țara în căutarea unui pământ al făgăduinței, al liniștii, al înțelegerii și al artei.

Eroul peliculei: un Crist contemporan, cu ochii mari, o particularitate a idealului de frumusețe creștin, ochi în care se reflectă sufletul său mare, deschis spre oameni. Deși întotdeauna gata să salveze sănătatea și viața oamenilor, el este acuzat de toate relele din lume și adus pe rug. Chiar și seceta care a pogorât pe plaiul acesta, parcă, blestemat, i se aduce lui ca învinuire. Pe chipul eroului liniștit, 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-așa o societate unde nimic sfânt nu a mai rămas, chiar și tradițiile seculare, ritualurile și obiceiurile sunt profanate. Astfel, ritualul Caloianului, o datină referitoare la invocarea ploii, cu imaginile căruia începe filmul, nu mai este urmat în modul tradițional. Chipul de lut este distrus și aruncat atunci când începe ploaia mult așteptată (un simbol al purificării spirituale).

Regizorul apelează la metafore și simboluri, încercând să atragă atenția 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 animație*, Iași, Editura Cronica, 2002, p. 165.

care s-au produs niște rupturi de la rădăcini, s-au devalorizat ritualurile și obiceiurile strămoșești care stăteau la baza lumii spirituale și a societății.

Ploaia aduce în filmul de animație autohton o atmosferă pesimistă, o viziune existențialistă asupra vieții noastre. Deși eroul peliculei este salvat de focul rugului, el totuși părăsește locurile natale. Societatea, rămasă fără oameni de artă, cultură, știință, e o societate condamnată – acesta este crezul autorilor filmului *Ploaia*. Filmul a fost realizat în 1989, timp când ruptura aceasta se simțea destul de bine, era timpul când mulți intelectuali deja părăsiseră țara, iar alții erau pe cale s-o facă, lipsiți de posibilitatea de a se realiza acasă.

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

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

Structura filmului cuprinde o serie de micro nuvele în care se prefigurează problemele contemporaneității: problemele marilor orașe în care omul se simte solitar și izolat, între cei patru pereți 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 societății, inoculate de micul ecran care a jucat un rol important la crearea în societatea noastră a unei crize de valori ce macină umanitatea.

Or, însuși fenomenul TV lansează noi probleme. TV este, pe de o parte, o reflectare a vieții societății 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 demonstrațiile pașnice ale oamenilor care sunt asaltați de armata înzestrată cu baloane de gaz, aluzie la limitarea libertății omului etc.

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

adevărate) este subliniată prin spargerea ecranului de televizor și recurgerea la aparatul fotografic pentru redarea «realității»¹³.

Prezența 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 uriașă”, „Flori ocrotitoare” – alese din creația pictorului naiv se perindă la începutul peliculei *Sfânta Duminică*. Ele nu numai că dau tonalitatea filmului, dar se apropie prin semnificațiile lor atât de sufletul artistului naiv, cât și de cel al eroului filmului. Mai mult decât atât, „...imaginea unei lumi policrome prietenoase ce nu a suportat umbra poluării ecologice și sociale, (...) lume pe care nu o mai găsește nicăieri în realitate”¹⁴, prezentată în tablourile naive, este opusă lumii în care trăiește eroul filmului, e lumea pe care a pierdut-o, dar spre care tinde.

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

Pierdut în mulțimea ștearsă a urbei, el se refugiază departe, într-o margine de oraș, unde găsește un copac părăsit și pustit, la fel de singuratic ca și eroul. Iar pasărea din colivie, pe care o aduce și o pune în copac, devine un simbol al sufletului închis, care nu poate străbate prin zăbrelele subkulturilor artificial impuse spre ceva autentic. Cântecul păsării devine o punte de legătură cu izvoarele naționale. În momentul când își pune în cap cușma de miel, look-ul lui sobru se schimbă în cel național, încât are loc o transfigurare a trupului și sufletului, regăsindu-și, pentru un timp, identitatea sa.

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

Dar acest contact, această sărbătoare a sufletului, această *sfântă duminică* (sfântă nu ca apartenență la calendarul creștin), cât o sărbătoare sufletească, spirituală, se realizează numai în contact cu valorile autentice, în sânul cărora am devenit o națiune. Eroul peliculei, fiind presat de ritmul contemporan al marilor orașe, își scoate căciula și devine din nou același individ mohorât, stresat de cotidianul urban, care, cu pași oboșiți, parcurge drumul înapoi printr-o mulțime uniformă, în culoare gri, de oameni dintre care

¹³ Călin Căliman, *Istoria filmului românesc 1897-2000*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 376.

¹⁴ Victor Mașek, *Arta naivă*, București, Editura Meridiane, 1989, p. 48.

¹⁵ Ludmila Toma, *Mihai Grecu* (album), Chișinău, p. 12.

nu se evidențiază cu nimic, revine în monotonia urbană, în apartamentul său, în care și 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 distanțarea sa de lume, cât și cu sufletul lui pustiu, el fiind în căutarea sentimentului de identitate.

Autorii încearcă să se implice în analiza crizei de identitate căutând și o posibilă ieșire din ea. Și dacă o soluție nu poate fi găsită, atunci se recurge la o consolare cathartică în simple valori naționale, care tinde să acopere acest gol spiritual enorm.

Sărbătoarea sufletului nu durează mult. Orașul îi impune eroului niște restricții temporale: eroul revine din universul lumii spirituale în mediul urban care-l mistuie total. Aceasta este condiția omului în lumea modernă, a civilizației noastre contemporane.

Mesajul mai multor filme de animație ne conving de declanșarea unui proces pe cât de complex pe atât și de polarizant: la un pol – splendoarea a tot ce avem național, iar la celălalt pol – criza identității naționale, pierderea ireversibilă a frumosului național.

Cartoons Meant to Maintain the Romanian Cultural Identity

The article refers 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 message in these cartoons.