FILMUL MOLDOVENESC *BALADA HAIDUCEASCĂ*: FENOMENUL INOVAȚIEI PRIN TRADIȚIE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.12>

Rezumat

Filmul moldovenesc *Balada haiducească*: fenomenul inovației prin tradiție

Caracterul polemic al demersului se explică prin necesitatea reconsiderării factorilor generatorii în configurarea noului val cinematografic al epocii „dezghețului”. Spre deosebire de postulatul încetățenit, autorul lansează concepția inedită: schimbarea la față a cinematografiei sovietice se datorește în totalitate performanțelor ideati-co-estetice ale celui mai ideologizat gen al filmului istoric, cel istorico-revoluționar. Anume în peliculele, consacrate revoluției ruse s-a produs răsturnarea de valori a ecuațiilor existențiale: „om-istorie”, „individual-colectiv”, „general-uman-sovietic”.

Apelând la virtualitățile generoase ale analizei mitic-arhetipale a fost scoasă în evidență schimbarea vectorului cunoașterii cinematografice în *Balada haiducească* prin reactualizarea pattern-urilor complexului mitofolcloric în calitate de cenzura milenară a neamului. Raportarea inspiratei opere cinematografice atât contextului epocii „dezghețului” cât și celui al genului exponențial balcanic – filmul cu haiduci, confirmă singularitatea discursului autohton înscris în grila identitară de factura neoromantică.

Cuvinte-cheie: filmul cu haiduci, cenzura milenară, vectorul identitar, trans-simbolizarea arhetipurilor culturale, caracterul avangardist.

Summary

The Moldovan film *Balada haiducească* (Outlaw Ballad): the Phenomenon of Innovation through Tradition

The polemical character of the paper is explained by the need to reconsider the generative factors in the configuration of the new cinematic wave of the “thaw” era. Unlike the popular postulate, the author launches the novel conception: the change in the face of Soviet cinema is entirely due to the ideational-aesthetic performances of the most ideologized genre of historical film, the historical-revolutionary one. Namely in the films, dedicated to the Russian revolution, there happened a reversal of values of the existential equations: “man – history”, “individual – collective”, “general – human-soviet”.

Appealing to the generous virtualities of the mythical-archetypal analysis, we specified the change of the vector of cinematographic knowledge in the *Balada haiducească*/Outlaw Ballad by updating the patterns of the mythical-folkloric complex as the millennial censorship of the nation. Assigning the inspired cinematographic work both to the context of the “thaw” era and to that of the exponential Balkan genre – the film with outlaws, the singularity of the local discourse inscribed in the identity grid of the neo-romantic type was stated.

Keywords: the film with outlaws, the millennial censorship, identity vector, trans-symbolization of cultural archetypes, avant-garde character.

Cert lucru: cataclismele istorice ale secolului XX au impulsionat „revoluția estetică” în filmul universal, generând o reexaminare și mai exhaustivă în spațiul est-european, la modul general, iar în cel ex sovietic, în special. Amplificarea se explică prin impactul covârșitor al „terorii istoriei”, deoarece popoarele din URSS, și tangențial cele din țările socialiste, au trecut nu prin două catastrofe antropologice (primul și cel de al doilea război mondial), ci prin trei, primelor asociindu-se revoluția rusă.

De aceea, fără să fie declarată, misiunea primordială a cinematografiei epocii „dezghețului hrușciovist” ține de conștientizarea socio-psihologică a celor trei calvaruri, care au perturbat conștiința de sine a homo sovieticus, aducând prejudicii terifiante statutului identitar. Talenta-tul filmolog Vitalii Troianovski în studiul fundamental „Omul dezghețului” (anii 50), emite ideea judicioasă că această etapă poartă un caracter revigorant al reconsiderării postulatelor ideologice încetățenite, semnalând însă configurarea noului

film sovietic în peliculele despre contemporaneitatea [4, p. 9-27].

Din punctul nostru de vedere, eliberarea de chingile metodei inventate – realismul socialist se produce nu prin filmele, consacrate actualității imediate, ci, cât n-ar părea de paradoxal, prin cele ce aparțin celui mai ideologizat gen al filmului sovietic, cel istorico-revoluționar. Or, startul noului val cinematografic aduce votul de blam celui anterior prin răsturnare de valori în ecuațiile „om-istoric”, „individual-colectiv”, „general uman – sovietic”. În această ordine de idei revirimentul se produce prin intermediul operei filmice exponențiale – *Al 41-lea*, semnate de Grigorii Ciuhrai, care a ieșit pe ecranele URSS în 1956, adică exact în anul când la cel de al XX-lea congres al PCUS a fost dezavuată și condamnată crima secolului – cultul personalității lui Stalin. Această coincidență are o semnificație sacramentală, cele două revirimente contribuind la schimbarea conștiinței omului sovietic.

Opera cinematografică *Al 41-lea* este axată pe desacralizarea, inimaginabilă mai devreme, a fetei revoluționar „lupta de clasă” ce a divizat poporul în două monade antagonice – „alb” și „roșu”. Deznodământul tragic al inspiratei povești de dragoste pasională, curată, care se declanșează ca o stihie nestăvilită între un albgardist și o bolșevică, cu certe referiri la primii îndrăgostiți de pe pământ – Adam și Eva, se recepționează ca o catastrofă antropologică.

În acest film paradigmatic totalitarismul comunist este privit, pentru prima oară, din spectrul cenzurii milenare, ce-i și semnează verdictul. Filmul inovator semnalează, astfel, revenirea cinematografiei sovietice la criteriile general-umane. În următoarele filme-pilon *Pavel Korciaghin*, *Trevojnaja molodosti*, *Veter*, subiectul se ramifică în doi poli consubstanțiali, în care imaginea revoluției își pierde valențele forței mântuitoare, prefigurându-se în cea oarbă, furibundă, iar chipul revoluționarului se debarasează de virtuțile eroului salvator în favoarea coroanei de ghimpi al unui mucenic, care din nesăbuința firii romantice s-a raliat celei mai fascinante, dar și celei mai periculoase utopii.

În peliculele regizorilor Vladimir Naumov și Alexandr Alov, amplificând valențele apocaliptice ale expresionismului, revoluția planează deasupra personajelor ca o stihie extatică ce țâșnește din straturile atavice, înscriindu-se inerent în cercul vicios al primei crime fratricide comise de Cain.

Aceste idei și confruntări „disidente”, formau subtextul noului film istorico-revoluționar, bulversând prin disonanța stringentă dintre aspirațiile altruiste ale eroilor și bestiala patimă a negării guvernanților comuniști a tot ce este „frumos și sfânt”. Metamorfozele ale însăși conștiinței artistice în genul istorico-revoluționar jalonează instaurarea etapei avangardiste, care, după o perioadă pretins exclusivistă a filmului sovietic se reîntoarce pe făgașul firesc al eternului uman.

Cinematografia moldovenească de ficțiune a avut parte să i-a naștere într-un context socio-politic și istorico-cultural de o feroare înnoitoare unică, ce deschidea orizonturi noi ale creației filmice. În această ordine de idei este de o semnificație aparte că apariția unui nou univers cinematografic a fost semnalată de ce-l de al doilea film de ficțiune a studioului „Moldova-film” *Balada haiducească*, impulsionat din interior de tendințele iluministe ale neoromantismului. Originalitatea acestei opere cinematografice nepereche se explică prin pasiunea căutării analogiilor mitofolclorice ale imaginii cinematografice. Acest film apare cu un deceniu mai devreme de relansarea neo-folclorismului în cinematografiile diverselor popoare ale fostei URSS, demonstrând cu brio oportunitatea coexistenței într-o entitate artistică a universului mitofolcloric cu cel cinematografic.

Aderența la spațiul ancestral al paradigmatelor originare chiar de la primii pași ai existenței cinematografiei autohtone se explică prin ponderea acestei dimensiuni spirituale în cultura națională. La sfârșitul anilor '50, genurile epice ale folclorului românesc, acel izvor de inspirație care-i permitea basarabenilor să-și păstreze nealterat simțul identitar, se situa în ipostază de precedent artistic. Iată de ce promotorii unui nou limbaj filmic s-au adresat eposului haiducesc, care se caracterizează printr-un dinamism al subiectului și spectaculozitatea acțiunii, deosebit de atractive pentru interpretarea cinematografică.

Această aspirație de a îmbrățișa un nou univers artistic prin reactualizarea constantelor mitofolclorice nu ar fi avut sorți de izbândă dacă conducerea tânărului studioul nu ar fi impusă să caute un regizor talentat, care ar găsi o nouă scriitură cinematografică pentru scenariul lui Semion Moldovan, Olga Ulițkaia, regizor de filme documentare dovedindu-se inaptă în domeniul filmului de ficțiune. Anume faptul că la această rugămintă conducerea de la Moscova a răspuns prin aruncarea colacului salvator în persoana lui Mihail Kalik a

și predestinat ieșirea fulminantă a cinematografiei moldovenești din scutecele prunciei.

Cineastul Mihail Kalik unul dintre cei mai elocvenți exponenți ai generației șaizeciste, a fost împovărat chiar de la începutul carierei sale cinematografice de o biografie „suspectă”, dat fiind faptul că în urma unui denunț, în care i se încredința atentatul la viața „părintelui popoarelor sovietice” Iosif Stalin, și-a ispășit pedeapsa într-un lagăr de concentrare. În 1954 a fost reabilitat și restabilit, nu fără dificultăți, la Institutul Unional de Cinematografie, pe care l-a absolvit cu diplomă de merit. Or, umbra trecutului, care l-a situat din start în tagma unor potențiali rebeli de filiație antisovietică, la urmărit pe tot parcursul activității sale artistice. Aceasta a și fost cauza principală pentru care Mihail Kalik a fost exilat la periferia imperiului sovietic, în Moldova, unde abia se înfripa cea de-a șaptea artă.

Spre onoarea regizorului, venind la „Moldova-film”, el n-a căzut pradă nici comportamentului unui venetic, care sfidează valorile autohtone, nici al unui îngâmfat reprezentant al metropolei, ce-i tratează pe colegii săi cu superioritate. Dimpotrivă, cu bunăvoință și perspicacitate Mihail Kalik înfruntă toate dificultățile și impedimentele (estetice, profesionale, tehnice etc.), fiind animat de ambițioasa idee de a dovedi celor ce l-au izgonit la periferie că și aici se poate face artă.

Acest deziderat revanșard îi anima verva artistică, determinând o dăruire totală, care s-a remarcat pe tot parcursul activității sale pe tărâmul cinematografiei moldovenești. *Balada haiducească* a devenit piatra de încercare a voinței creatoare și intuiției artistice aparte ale regizorului. Anume Mihail Kalik s-a dovedit a fi generatorul de idei și concepții inovatoare în baza cărora a și scris scenariul regizoral, evident, pledând pentru un film de artă, sursa de inspirație a căruia constituie fermecătorul folclor moldovenesc.

O atare tentativă de a evada din cercul vicios al clișeelelor filmului istoric în favoarea spontaneității creației populare n-a putut să rămână neobservată. După „cenzurarea” scenariului regizoral de șefii moscoviți, el a fost reîntors la Chișinău, însoțit de un aviz în care, în pofida unor aprecieri înalte ale calității sale artistice, predominau obiecțiile gen „înclinare spre viziunea anti-istorică”, „alarmantele caracteristici ale eroilor la limitele patosului antipopular” [1, f. 11] etc. Însă directorul studioului „Moldova-film”, poetul Vladimir Rusu, a ignorat totalmente învinuirile grave, care,

ajungând în alte instanțe, ar fi putut avea urmări dintre cele mai nefaste. Și directorul studioului, și conducerea Ministerului Culturii erau animați de nobila patimă de a redescoperi prin arta filmului existența unei națiuni talentate, demne să se înscrie în lumea marilor valori artistice, patimă care pentru un timp a învins chiar și instinctul de conservare...

Autorii filmului, și aici în special trebuie menționată nu numai concepția regizorală inovatoare a lui M. Kalik, ci și imaginea inspirată și ingenioasă a lui Vadim Derbeniov, au creat un film-baladă, care nu pretindea nici într-un fel să reflecte veridicitatea istorică, ci pleda pentru autenticitate în redarea sufletului unui popor. Rezultatul artistic a întrecut toate așteptările. Re-crearea pe ecran a unui ținut pitoresc, locuit de un neam avid de libertate, dar și înzestrat cu virtuți morale și estetice ale unei existențe în sânul naturii, a cucerit spectatorul din toate republicile fostei URSS. Importanța acestui film constă și în faptul că el contracara, într-un fel, imaginea pur turistică vis-à-vis de Moldova, relevând dramaticul destin istoric al acestui popor și noblețea aspirațiilor lui spirituale.

Anume acest film a marcat apariția pe harta cinematografică a unui nou univers, cristalizat în contextul căutării unor analogii mito-folclorice a imaginii cinematografice. Este deosebit de important și semnificativ că interesul față de materialul etnofolcloric s-a înregistrat în alte republici exact după apariția filmului moldovenesc, care a demonstrat cu brio oportunitatea coexistenței într-o entitate artistică a universului mitic cu cel cinematografic, ce s-a dovedit la fel de captivantă atât pentru critica de specialitate cât și pentru cel mai larg public spectator.

Autorii *Baladei haiducești* se ghidează nu numai după legende și baladele, consacrate prototipului filmului, ci se inspiră și de alte surse folclorice, ce au immortalizat multitudinea ipostazelor haiduciei. Astfel, istoria lui Tobultoc devine un pretext pentru a pătrunde în esențele a însuși genezei rebeliunii eroice, care se pretează ca o manifestare majoră a spiritului neamului.

Ceea ce devine deosebit de important în film este faptul că cineastii recurg la depistarea acestui fenomen istorico-social nu în cadrul stereotipurilor stabilite ale filmului istoric, ci în cel al valențelor neoromantismului marcat de preponderența dimensiunii ancestrale. Iată de ce autorii peliculei își formulează drept sarcină artistică pătrunderea în paradigmele identitare ale artei populare, deci

în particularitățile de cuget și de simț, proprii viziunii originare. Se pare că cele mai impresionante trăsături ale coloritului inedit al expresiei artistice naționale au fost intuite maiestuos de autorii acestui film deosebit de inspirat.

Conform concepțiilor în vogă din aceea perioadă, atenția creatorilor *Baladei haiducești* este îndreptată spre relevarea spiritului de revoltă al mișcării haiducești, ceea ce reflectă cu prisosință dorința ardentă de libertate a întregii națiuni. Anume această concepție a precumpănirii visului libertății, ca a unei forțe supreme întru supraviețuirea unui neam, îi atribuie filmului un nivel estetic-filozofic net superior. Astfel, căutarea paradisului jinduit al existenței libere devine, în acest context, un laitmotiv semnificativ al filmului, întrepătruns de un dramatism inerent al neîmplinirii aspirației de milenii a poporului.

În *Balada haiducească* eroul titular, urmând modele emblematice ale complexului mito-folcloric românesc, se refugiază în stihiiile naturii, care descifrează stările de spirit și pornirile interioare ale personajului. Tobultoc, nemaifiind în stare să suporte infinitele lezări ale demnității sale umane, își manifestă răzvrătirea în scena vertiginooasei furtuni, în timpul căreia, erupând parcă din groaznică-i stihie, se înfățișează în cadrul ferestrei salonului conacului ca un viteaz din poveste. Apariția lui, însoțită de asurzitoare tunete și fulgere incendiare, evocă imaginea unei implacabile răzbunări, care se citește pe chipul înverșunat al lui Tobultoc, îngrozindu-l pe sadicul boier. În incandescenta fulgilor, ochii lui Tobultoc ard plini de ură atavică, nestăpânită, relevând scânteia trezirii poporului la revoltă. Natura și omul se unesc metaforic, întruchipând starea de limită a poporului, imensa lui încordare interioară.

Unitatea eroului popular cu natura formează nucleul ideatic al întregului film. Natura devine adăpostul omului și în clipe de triumf, și în cele de restriște. Participarea naturii – templului sufletului poporului, la toate evenimentele majore din viață haiducească, devine una dintre cele mai fascinante valențe ale poeziei filmului.

Întors în codri după ce, ca prin minune, a scăpat de caznă, Tobultoc este întâmpinat de exaltarea pădurii, care aruncă în brațele eroului mănunchi de flori, frunze îngălbenite ale toamnei valsând în jurul lui. Născuți de natură, Tobultoc și Iustinia, ajunși de gloanțele inamicului, se reîntorc în natură – patria sufletelor pribege. Autorii filmului refuză adevărul istoric, conform căruia

Tobultoc a fost expus morții publice la Chișinău, călăuzindu-se de imaginația poporului, care i-a adăpostit pe îndrăgiții săi eroi în apele limpezi ale Nistrului.

Apoteoza cântării naturii rostitoare revine imaginii desacralizatoare a unei nunți arhetipale. Aici, pentru prima oară, haiducii se manifestă nu în ipostaza unor oameni îndârjiți, ci a unor făpturi cuprinse de dorul frumuseții și armoniei, de care atât de cumplit au fost văduviți pe parcursul mai multor milenii ale vitregului destin istoric. Chipurile gingașe, înnobilate de copleșitorul sentiment al iubirii întipărit pe chipurile însuflețite ale mirelui și miresei, evocă clipa magnifică a împlinirii. În compoziția discursului această secvență are o semnificație deosebită, evenimentul purtând un caracter contemplativ, învăluit ca într-un vis, în haina misterului. Magia nopții de vară pătrunde pe ecran. Iustinia și Tudor pășesc solemn prin pădure, iar razele răsăritului de soare îi ridică parcă spre cer...

În această secvență-cheie camera lui Vadim Derbeniov este uimitor de lirică, creând o atmosferă de vrajă și feerie. Ca un imn al frumuseții și slăvirii iubirii răsună răpitoarea *Hora fetelor*, ce inspiră secvenței o emotivitate și mai pătrunzătoare. Armonia dintre muzica populară și peisajul însuflețit al codrilor moldovenești demonstrează încă o dată sensibilitatea autorilor față de constantele folclorului, trans simbolizate pe ecran cu o impresionantă forță de expresie.

„Clipa oprită” a nunții – replica sugestivă la cosmicismul mioritic, semnifică unitatea nativă a eroilor cu Natura, care spre deosebire de istoria, îi acceptă și încurajează pe singuraticii rebeli ai codrilor.

În scena nunții se relevă maiestuos aspirațiile către ideal ale haiducilor. Setea de fericire, de sublim, de împlinire, constituie acel impuls de dragul căruia ei s-au auto condamnat la o viață plină de riscuri, de înfrângeri și sacrificii. Această evidențiere a spiritului de sacrificiu al haiducilor, care astăzi pare unilaterală și emfatică, în contextul viziunilor neoromantice ale autorilor se prezintă ca un argument în favoarea fidelității lor spiritului folclorului autohton. Astfel își găsește explicația și tulburătorul lirism al intonației filmului și idealizarea omniprezentă a protagoniștilor. Elogierea nu are nimic în comun cu imaginea plină de patetismul dulceag prin care era întruchipat poporul în filmele epocii staliniste. Anume în acest scop M. Kalik aderă la viziunea rableziană,

admirând stihia existenței ingenuă, animată de dragostea de viață ale unor făpturi viguroase care formează osatura societății. Poporul râde, glumește, mănâncă cu poftă, este oricând gata să-și aline sufletul cu un dans sau cu o doină, energia nestăvilită țâșnește în gesturile temperamentale, căci, în pofida posturii sale de obidit și umilit, el reușește să-și înfrunte destinul.

Apelând la virtualitățile concret-vizuale ale limbajului cinematografic în film se acordă o importanță majoră scenelor de masă. Monumentalitatea, grandoarea epică a scenelor de masă relevă ipostaza perenă a poporului, venită din spații strămoșești. Ele se îmbină fericit cu scenele mai puțin solemne, axate pe istețimea cugetului și răbufnirile spontane ale temperamentului sudic. În felul acesta, în film se conturează imaginea poli-dimensională, autentică a neamului. În viziunea autorilor, poporul este măreț, înțelept, viguros, predispus să înfrângă toate mizeriile vieții. Aceste capacități de rezistență la seismele istorice formează baza morală a poporului, care-i permite la momentul oportun să-și recucerească libertatea.

O secvență – etalon prin încărcătura identitară poate fi considerată cea a iarmarocului. Ea are o dramaturgie proprie, situându-se în ipostaza unei micro nuvele. Măiestria compoziției îi permite spectatorului să se simtă participant la importante momente din viața țaranului moldovean, care concepe iarmarocul ca punctul de vârf al manifestării spiritului său de gospodar. Mai mult, iarmarocul în film se prezintă ca o sărbătoare a sufletului acestui neam. Aici el recapătă sentimentul stăpânirii vieții, își dovedește sieși sensul major al prezenței sale în lume.

În filmul *Balada haiducească* influența benefică a paradigmatelor ancestrale la compartimentul eroismului spiritului se concentrează nu atât în chipul falnicului Tobultoc, interpretat de Leonid Poliakov în maniera superficială a anilor 30–40, ci în cel frenetic al țiganului-rob Diordii (I. Kazâbeev).

Căutând să-i sustragă atenția dușmanului, Diordii își întoarce calul în întâmpinarea adversarilor. Dar îndreaptă înspre dușman nu pușca, ci vioara, copleșindu-i cu melodia nostalgică, venită din străfundurile unui suflet rănit. Jandarmii, uluiți, se opresc brusc, parcă înspăimântați pentru o clipă de frapanta spovedanie a țiganului.

Camera sculptează mirific figura zveltă a lui Diordii, cu pletele negre fluturând în vânt, în timp ce haina lui căptușită cu mătasea roșie, însânge-

ază fundalul cerului albastru. Calul îl duce încet spre pieire... În această micro nuvelă, la fel ca în ceea a nunții și în secvența următoare a morții lui Tobultoc, timpul încetinește vădit, autorii recurgând la celebrul procedeu numit zeitlupen (timpul în prim plan). Aderarea la acest mijloc de expresie în vogă după celebra opera cinematografică *Zboară cocorii* a lui Mihail Kalatozov, îi permite regizorului să-l apropie pe spectator de cele mai profunde stări de spirit și zonele secrete ale sufletului personajelor.

Diordii apare în film ca un personaj cu o dublă semnificație – cea de ostaș – haiduc, care, cu tot dinadinsul, prin această manevră inedită, încearcă să oprească dușmanul, și în cea a unei ființe care, în pragul morții iminente, ca pentru prima oară, descoperă viața în toată splendoarea ei și prin cântecul său se străduiește să-i mărturisească marea lui dragoste, dar și copleșitoarea tristețe, născută de presentimentul inevitabilei despărțiri. Această necesitate de purificare și înălțare în pragul morții, ce răzbate în făptura însuflețită a lui Diordii, are influențe vădite ale catharsisului mioritic, purtător al unor semnificații identitare de o deosebită rezonanță în spiritualitatea națională.

Intensitatea clipei majore trăite de Diordii, moartea lui romantică, care în contextul filmului se asociază preponderent (ca și în cazul păstorului mioritic) cu o biruință a spiritului, precede secvența finală a peliculei – moartea protagoniștilor. Gloanțele nemilos o ajunge pe Iustinia. Instantaneu, Tobultoc, părăsindu-și calul, renunță la împotrivire. Luând-o pe Iustinia în brațe, bravul haiduc înaintează spre apele Nistrului – ultimul lor lăcaș. Figura lui devine tot mai uriașă până nu acoperă orizontul. Iustinia și Tudor mor ca adevărații eroi mitologici, pășind în eternitatea legendei.

Nelipsit de o anumită stilizare mumificată și chiar de unele recidive ale viziunii vulgar-sociologice în secvențele din lumea guvernanților – tributul plătit vigilenței cenzorilor comuniști, în tot ce ține de universul haiducilor autorii filmului demonstrează viziunile prolifice față de natura eroiului și aspirațiile eterne ale omului spre libertate, regăsind în eposul haiducesc o sursă excelentă pentru cunoașterea cinematografică acestor sfere mărețe în contrasens cu tiparele fade ale filmelor istorico-biografice din perioada anterioară.

Concluzionăm: în armonia muzicii cu peisajul, în promovarea concepției naturii rostitoare, în aureola poetică ce învăluie făpturile romantice ale

protagoniștilor, în exaltarea sentimentului liric și accentuarea aspirației spre sublim (scenele nunții, morții lui Diordii, a Iustiniei și Tobultoc, finalul), autorii filmului au transfigurat cu iscusință valențele identitare ale viziunii despre lume a neamului.

Balada haiducească are meritul incontestabil de a se situa în calitatea unui model original al inspiratei corelații dintre folclorul românesc și film, dar și a interpretării cinematografice a trecutului istoric, ceea ce ne-a și determinat să ne oprim mai detaliat la metamorfozele ideatice-estetice relevante ale primului film istoric moldovenesc. Publicul spectator, dar și critica de film au apreciat unanim originalitatea artistică a acestui film, fapt ce a demonstrat încă o dată că autorii lui au ales o cale fertilă pe făgașul autoafirmării filmului autohton.

În secvențele-cheie ale filmului s-a relevat vocația celei de a șaptea arte de a interpreta simbolurile și arhetipurile gândirii arhaice, demonstrând cu prisosință influența inovatoare a paradigmatelor mitico-folclorice asupra expresivității imaginii cinematografice. La fel de binefăcătoare s-a dovedit a fi tendința de a reflecta lirismul și „filozofia naivă” a conștiinței folclorice, care a dirijat într-un mod definitoriu discursul filmic, influențând benefic mijloacele cinematografice de tipizare ale eroului arhetipal de factura nostalgică. Compoziția unor secvențe de vârf ale peliculei denotă o afinitate elocventă cu genul baladei, însuflând ritmului intern al filmului o intensitate aparte. Astfel, în ipostaza filmică a fost revitalizată însăși intonația distinctă a eposului haiducesc.

Aceste performanțe artistice se explică prin schimbarea vectorului cunoașterii cinematografice în favoarea originalității identitare de proveniență latină ale unuia dintre popoarele fostei URSS.

Raportând pelicula *Balada haiducească* genului exponențial al cinematografiilor est-europene – filmul cu haiduci, îți dai seamă ab ovo de particularitățile ei distincte de factură inovatoare. Deși, cinematografiile din Balcani au apelat frecvent la imaginea haiducilor viteji – luptători antifeudali și antiotomani, autorii majorității covârșitoare ale acestor filme rămăneau ostatici ai ideologiei comuniste, care a folosit cu iscusință machiavelică eroismul acestor „cavaleri rătăcitori” în scopul consolidării postulatelor megalomane ale socialismului, adus de tancurile sovietice în toate țările din estul european. Instituțiile de cenzură erau deosebit de vigilente față de pelicule, consacrate haiduciei, care după părerea lor, erau menite să

demonstrează, prin trecutul îndepărtat, prosperitatea optimă a regimului comunist. Iată de ce filmele cu haiduci (bulgare, iugoslave, românești etc.) au fost folosite de zeloșii nomenclaturiști ca una dintre cele mai eficiente modalități de manipulare politică, o porta-voce a mitului socialismului mântuitor. Or filmele de această factură erau inhibitate de stilul lozincard și patosul vulgar-sociologic preluat din epoca stalinistă.

Nu se ținea cont de faptul că protagoniștii acestor pelicule erau de fapt exponenții „istoriazilor mitici” [3, p. 592]. În aceste pelicule de factură conjuncturistă era reactualizată doar canavaua factologică a fenomenului istoric, în timp ce tot ce ține de substanța antropologico-culturală era neglijat cu desăvârșire. Or, relevarea gândirii și simțirii eroilor din popor nu era nicidecum la ordinea de zi. Astfel, deși în unele din acestea filme volens-nolens răzbăteau frânturile din tradițiile artistice, mai ales cele muzicale, ele se limitau la fixarea coloritului, lipsit cu bună știință de conotații identitare. Ținuta artistică lipsea și ea programatic de pe lista priorităților acestui gen. Cineaștii din estul european acceptau participarea la filmările pe acest subiect nu numai din considerente conjuncturiste, ci și din obligativitatea, impusă de sistem, de a demonstra loialitatea puterii. Iată de ce filmul cu haiduci, care ar putea deschide lumii universuri etno-culturale necunoscute, oscila între prestigiul politic și inevitabilitatea caracterul regresiv la paragraful creație. Inovațiile filmului est-european vizau alte genuri, nicidecum cel în discuție.

În cartea, care ar putea fi clasificată ca o primă lucrare antologică despre fenomenul cinematografiei din Balcani, semnată de filmologul Marian Țuțui, perseverența autor, vorbind de această ramură genuistică [2, pp. 156-177], relatează doar fabula peliculelor fără să aibă un motiv întemeiat atât pentru a vorbi despre particularitățile ideatice-estetice cât și a semnală performanțele artistice. Această realitate sumbră ne permite să amplasăm acest gen local în carapacea celui mai compromis gen din spațiul est-european – filmul istorico-revoluționar.

Operând cu valentele comparatiste, surprindem fenomenul distinct: filmul moldovenesc *Balada haiducească* se deosebește, cum am încercat să demonstrăm mai devreme, radical de cele din alte țări est-europene anume prin grila identitară a discursului său neoromantic. Aceste performanțe se manifestă prin promovarea unui inedit tip

de personaj – eroul nostalgic, mioriticul simțirii lumii în secvențele de apogeu ale peliculei – nunta protagoniștilor în sânul naturii, exact cum visa păstorul mioritic, și modul ancestral de a reposa morții iminente prin lansarea în ultima clipă a vieții a propriei creații, cum o face Diordii. La fel de impresionantă este relevarea în filmul inspirat virtuților romantice ale neamului de a situa Natura în ipostaza majoră de confidentă și lăcașul sfânt. Important mai este și vehicularea cu încă o constantă a ierarhiei de valori spirituale – cultul frumosului – pasiunea recuperatoare a pribegilor haiduci, ce îi călăuzește viața în aceeași proporție ca și aspirația spre adevăr și dreptate.

Ținem să accentuăm singularitatea în cadrul ex URSS a acestei reprofilări a actului cinematografic în spațiul „sufletului ancestral”, școlile naționale de film din alte republici asociindu-se acestui proces mult mai târziu. Tătonarea terenului viran: „filmul istoric – tradițiile naționale” își ia start în *Balada haiducească*, care reprezintă o excepție a genului exponențial al cinematografiei din Balcani anume prin tratarea fenomenul haiduciei din racursul, absent cu desăvârșire în filmele altor cinematografii, cel al valorilor spirituale.

Pe de altă parte, dezvăluirea unei alte perspective și unui alt orizont în cel mai incendiar gen al filmului sovietic a intrat într-un contrasens flagrant cu stereotipurile desuete ale realismului socialist. Astfel s-a produs un fenomen nepremeditat: *Balada haiducească* a semnalat o cale nebănuită de revendicare a valorilor general-umane și ponderii imuabile a eternelor categorii estetice și criterii axiologice prin reîntoarcerea la paradigmele identitare, înscrise cu litere de aur în memoriile culturale ale popoarelor din URSS.

Referințe bibliografice

1. Arhiva Centrală de Stat a RSSM, inv. 1, dos. 135.
2. Țuțui M. Orient expres. Filmul românesc și filmul balcanic. București: Noi Media Print, 2008.
3. Vulcănescu R. Mitologia română. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.
4. Трояновский В. Человек оттепели (50-е годы). În: Кинематограф оттепели. Москва: Материк, 1996. / Troianovskii, Vitalii. Chelovek ottepeli (50-e godi). În: Kinematograf ottepeli. Moskva: Materik, 1996.