

Filmul istoric românesc în proiectul construcției "națiunii socialiste": 1965-1989

Grancea, Mihaela

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Grancea, M. (2006). Filmul istoric românesc în proiectul construcției "națiunii socialiste": 1965-1989. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 6(3), 683-709. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56237-8>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0>

Filmul istoric românesc în proiectul construcției „națiunii socialiste“ (1965-1989)

MIHAELA GRANCEA

Statutul, tradiția și finalitățile mitologizante ale filmului istoric

Creația de film prin calitățile de artă a divertismentului, prin reproductibilitatea tehnică și prin valențele educativ-formative (implicit legitimizează!) a devenit „arta capitală a secolului XX și modalitatea prin care oamenii au perceput și trăit realitatea”¹. Ea depășea, prin aceste atribute, puterea de seducție a literaturii de ficțiune. Forța sugestivă – poetică și mitică – a cinematografului se datora/se datorează stratificării formelor culturale elementare (cultură populară, literatură ficțională, teatru, forme de manifestare a conflictului și competiției, etc.) precum și bogăției mijloacelor narațiunii cinematografice, bogăție care determină, de regulă, genul și abordarea estetică. Se produc astfel: filme ale memoriei, filme autobiografice structurate pe schema cronologiei subiective a jurnalului intim, filme analitice (psihologice, chiar „vulgate” psihanalitice de genul „thriller”), „filme de idei”, filmele sentimentale („romance”), de aventuri și de „acțiune”, filme istorice, și nu de puține ori, hibridizări paradoxale ale produselor culturale mai înainte menționate. Aceste particularități recomandau creația cinematografică, în sistemele totalitare, pentru statutul de cel mai determinat segment al culturii. Cinematografia ca parte dinamică a ideologiei transformate în demers cultural era organizată, finanțată și programatic orientată în funcție de finalitățile sistemului, devenind cel mai eficient element de pedagogie politică și culturală. Corelarea sincronică dintre imagine și cuvânt, puterea de sugestionare a imaginii filmice, empatia ca reflex al afectelor degajate de jocul actorilor – aveau efecte imediate asupra imaginarului colectiv, asupra nivelului percepțiilor vis-à-vis de realitatea concepută ca proiect social și identitar, potențau discursul ideologic (marxist-leninist, naționalist-fascist și naționalist-comunist). Imaginea filmică, mai ales dacă era/este vehiculată prin intermediul televiziunii, devine accesibilă unui număr foarte mare de cinefili. Pasiunea colectivă pentru televiziune a extins considerabil domeniul de acțiune al imaginii, fenomen exploatat și de producția și difuzarea cinematografică. Filmul color, impresia de tridimensionalitate dau iluzia coparticipării, a implicării în narațiunea și în discursul promovat de film. Ambiguitatea imaginii filmate, ambiguitate datorată relației dintre realitatea ficționată și rezultatul ideologic al acestei ficționări, face ca imaginea să acționeze ca o oglindă deformată și deci, deformatoare, dotată cu o incontestabilă putere de seducție. Puterea imaginii mai este potențată și pentru că mixează statutele și contextele, conținătorul și conținutul, fondul și forma. Astfel, impactul discursului este inseparabil de apariția plastică ce inundă ecranul

¹ Eric HOBBSAWM, *O istorie a secolului XX. Era extremelor (1914-1991)*, trad. L. Ionescu, Editura Cartier, Chișinău, 1999, p. 537.

și-și suprapune peste el propria retorică despre un eveniment istoric, devenind astfel o manieră de schimbare a trecutului istoric¹. În plus, prin reconstrucția locului, gestului, personajului care prinde „carne”, reproducerea filmică fericit realizată uneori în pelicule precum *Povestirile lunii palide de după ploaie* (regizor: Kenji Mizoguchi, 1953) și *Andrei Rubliov* (regizor: Andrei Tarkovski, 1966) concurează narațiunea istorică; dacă consultanța istorică este una profesionistă este posibil ca filmul cu tot ce presupune el ca reconstrucție istorică să se constituie în substanța unei istorii care este altceva decât Istoria, ci o „contra-analiză a societății”². Mitul, mai ales în regimul totalitar postbelic, și-a găsit un mod de exprimare privilegiat în imaginea televizată. Atunci când sensul imaginii nu mai ține decât de propria sa estetică, destinatarul devine cu atât mai manipulabil, cu cât imaginea nu își propune să stimuleze raționalul ci afectele, implicarea emoțională ca fundament al angajării spectatorului și a asumării discursului oferit acestuia. Aceste particularități, precum și calitatea filmului de a proiecta și contextualiza discursul marxist-leninist, păreau că materializează încrederea în valoarea cognitivă și morală (socialistă) a artei. Prin ecranizarea operelor clasice ale literaturii române, prin declarațiile programatice ale articolelor de fond din presa de specialitate, prin „succesul de casă” (variantele semantice autohtonist-comunistă a *box-office*-ului occidental), prin tipologiile umane animate de scenariile „filmului contemporan”, cinematografia socialistă din România epocii ceaușiste părea că sintetizează și sistematizează într-un sistem explicit și coerent de valori – pentru că se întemeia pe o singură opțiune ideologică – mesajul operelor literare și de artă, formele de expresie culturală, axiologia culturii românești, asigurându-i acesteia noi posibilități de afirmare prin structurile instituționale și de opțiune ale culturii de masă³. De altfel, nume de referință ale criticii

¹ Mehdi SAHNEINE, „Mass-media”, în Pierre BRUNEL, Frédéric MANCIER, Matthieu LETOURNEUX (coord.), *Miturile secolului XX*, vol. II, trad. S. Oprescu, Editura Univers, București, 1999, pp. 46-47.

² Marc FERRO, „Le film: une contre-analyse de la société”, în Jacques LE GOFF, Pierre NORA (coord.), *Faire de l'histoire. III. Nouveaux objets*, Gallimard, Paris, 1974, p. 321.

³ Despre dimensiunile evoluției fenomenului cinematografic exprimă date relevante statisticele epocii. „Producția de filme” difuzată prin cinematografe și instalații cinematografice cu bandă normală, cinematografe și instalații cinematografice cu bandă îngustă (aici intră și activitatea caravanelor cinematografice), a avut „o dezvoltare” spectaculoasă între 1938 (an de referință în toate demonstrațiile ideologice comparatiste ale epocii ceaușiste) și 1989; astfel, dacă în 1938 existau doar 338 de cinematografe și instalații cinematografice cu bandă normală, și nici o prezență a celorlalte categorii de difuzare, în 1960 funcționau: 3350 de cinematografe (din care 55 de caravane). Anul de vârf al afirmării „culturii de masă” în acest sector, l-a constituit anul 1980 cu 5801 de cinematografe (dintre care 145 erau caravane cinematografice). Declinul instituțional devine oarecum vizibil, căci în 1989 existau 5453 de cinematografe (aici intră și cele 101 de caravane cinematografice, astăzi inexistente în planul difuzării cinematografice) – „91. Numărul și activitatea cinematografelor”, în *Anuarul Statistic al României*, Editura Națională pentru Statistică, București, 1990, p. 195. Astăzi, o parte din presa culturală postcomunistă, îndeosebi *Observator cultural*, abordează fenomenul reducerii drastice a rețelei de distribuție cinematografică, din varii motive, dar în special ca efect al problemelor bugetare și al succesului de care se bucură vizionarea „în intimitate” prin rețeaua televiziunilor sau a tehnologiei DVD, deplângând acest aspect care afectează economic producția de film precum și accesul la produsul cultural, fapt vizibil în scăderea vertiginoasă a numărului de săli de proiecție și a numărului de spectatori. Astfel, dacă în 1966 numărul de spectatori era evaluat la cifra de 216,7 milioane, cifră depășită (chipurile!) doar de URSS, Japonia, Marea Britanie și Republica Socialistă Cehoslovacia, astăzi se afirmă că doar 25% din români mai merg la cinema (în noiembrie 2005 o analiză realizată de Centrul de Sociologie Urbană și Regională constata că în timp ce 96% dintre români își furnizează informațiile de la TV, 75% dintre ei nu merg la cinema, iar 90% nu au fost vreodată la operă); lipsesc însă din statisticile anterioare anului 1989, cifrele referitoare la consumul cultural specific din multe state cu o semnificativă și tradițională populație cinefilă, substanțială totodată și numeric, precum cele din SUA, India și Mexic! – „320. Numărul spectatorilor în cinematografe”, în *Anuarul Statistic al*

de cinema, specialiști în „metodologia artei” și pedagogi militau pentru o operă național-populară care să reflecte și să interpreteze noua morală aplicată¹, să materializeze prin producția de filme istorice proiectul politico-artistic al „epopeii istorice românești”, să modeleze conștiințe. Filmul devenea astfel un soi de pedagogie pentru uzul tuturor și eroizare a trecutului (pentru tineri și pentru vârstnicii nostalgici), căci exacerba egoul național, implicând ca formă de seducție și divertismentul². Hibridizarea genurilor și a abordărilor estetice satisfăcea exigențele ideologice, pe cele ale publicului consumator, și în ultimul rând așteptările criticii de specialitate preocupate de sincronizarea filmului autohton cu problematicile și evoluțiile filmului de artă. Încă din 1966, Mihnea Gheorghiu, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, vorbea despre „epopeea cinematografică națională” și despre „pericolul literaturizării peliculei”³. O astfel de abordare, punerea „în practică” a analizei aplicate la istoria românească de către Nicolae Ceaușescu cu prilejul Congresului al XI-lea al PCR a fost mai eficientă decât tradiționala educație patriotică întemeiată pe manualul de istorie, el însuși selectiv din perspectiva eroizării maselor și a personalităților escatologice. De fapt, implicarea programatică a cinematografiei românești în proiectul „făuririi omului nou, constructor conștient al societății socialiste multilateral-dezvoltate și al națiunii socialiste”, este mai pronunțată după 1974, după adoptarea *Codului principiilor și normelor muncii comuniștilor, ale eticii și echității socialiste*. Puternic ideologizată și aservită politicii culturale comuniste cu finalități formative și legitimizează, devenită prin recursul la afecte și memorie colectivă, parte a discursului oficial și „loc al memoriei”, creația cinematografică își orientează problematica, mai ales după Congresul al XI-lea al PCR, în funcție de reperele politico-ideologice ale proiectului naționalist-comunist. Pentru arta angajată/militantă,

Republicii Socialiste România, Direcția de Statistică, București, 1968, p. 702. Același anuar statistic al RSR afirma că prin intermediul televiziunii, cele 144 de filme artistice care au constituit repertoriul cinematografic al televiziunii socialiste în 1979 au fost urmărite de circa 700 de milioane de consumatori – de peste trei ori mai mulți decât publicul mediu anual al rețelei de cinema (în 1980, cele 1707 de filme difuzate în România au fost vizionate de 206 milioane de spectatori).

¹ Florian POTRA, *Voci și vocații cinematografice*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 191.

² V. felul în care în filmele de aventuri autohtone se combină accentuat și stereotipal contextul istoric, aventura propriu-zisă, umorul facil și limbajul vulgar. Ne referim în mod special la producțiile din seria filmelor cu haiduci, un fel de „bravi pardailani valahi, mușchetari în Țări și justițiar pe cont propriu” – Călin CĂLIMAN, *Istoria filmului românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 210 (deși are câteva accente critice valabile, din nefericire, criticul de film, în cartea menționată, nu-și poate abandona abordările și evaluările elogioase făcute înainte de anul 1989 în presa de specialitate cu referire la așa-zisele calități artistice ale unor rudimentare și teziste interpretări de discurs filmic vis-à-vis de anumite evenimente ale istoriei naționale). Prima trilogie a haiducilor presupune: *Haiducii* (regizor: Dinu Cocea, scenariu: Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail și Mihai Opriș, cu Ion Besoiu în rolul principal, Amza Pellea, 1965), *Răpirea fecioarelor* (aceiași realizatori, mai puțin Nicolae Paul Mihail, în rolul haiducului Amza este preferat acum Emanoil Petruț, martie 1968) și *Răzbunarea Haiducilor* (aceiași echipă, aprilie 1968). Succesul seriei regizate de Dinu Cocea va încuraja demersul de a relua aventurile haiducești în: *Haiducii lui Șaptecăi* (regizor: Dinu Cocea, cu Florin Piersic în rolul până atunci interpretat de E. Petruț, 1970), *Zestrea Domniței Ralu* (regizor: Dinu Cocea, cu Florin Piersic în rolul haiducului Anghel, adversar declarat al sistemului fanariot din timpul domniei lui Caragea, producție 1971) și *Săptămâna nebunilor* (aceiași echipă de realizatori, 1971), și în alt spațiu socio-cultural și politic (Transilvania habsburgică) abordarea biografiei lui *Pintea* (regizor: Mircea Moldovan, scenariu: Vasile Chiriță și Dumitru Mureșan, cu Florin Piersic în rolul haiducului român care la începutul secolului XVIII atacă cetățile Maramureșului, producție 1976); urmează apoi dipticul *Iancu Jianu Zapciul* și *Iancu Jianu Haiducul* (regizor: Dinu Cocea, cu Adrian Pintea, 1981), *Drumul oaselor* (regizor: Doru Năstase, cu Florin Piersic în rolul haiducului Mărgelatu, 1980), *Trandafirul Galben* (regizor: Doru Năstase, 1982, cu același actor în pielea aceluiași personaj), *Misterele Bucureștiului* (regizor: Doru Năstase, 1983, cu același actor interpretând același personaj).

³ Mihnea GHEORGHIU, „Literaturizarea peliculei”, *Cinema*, nr. 1 (37), 1966, p. 1.

Programul Partidului Comunist Român (1974) devenise „platforma politică și ideologică ce trasează orientările tematice ale artei”. În acest context, axioma cu valențe deontologice „noi nu suntem – artiști, suntem artiști-cetățeni”¹ dorea să reflecte „răspunderea civică”, de fapt, compromisul și obediența creatorilor culturii oficiale. Prin urmare, producția cinematografică era departe de a eluda „obiectivele” politicii culturale naționalist-comuniste:

„Cea de-a șaptea artă, artă de amplă rezonanță socială și cu mare forță educativă, atât prin conținutul ei revoluționar cât și prin valoarea ei estetică și etică, trebuie să se ridice la înălțimea dezvoltării generale a societății noastre, să contribuie din plin la îmbogățirea și înfrumusețarea vieții spirituale, la formarea universului moral socialist al omului”².

Imperativele „artei cinematografice militante” sunt redate, în primul rând, în cuvântările Secretarului General al Partidului Comunist Român, Nicolae Ceaușescu: „Arta în general, deci și cinematografia, trebuie să se încadreze cât mai activ, de pe poziții militante, în activitatea de îndeplinire a directivelor Congresului al X-lea al Partidului, ale Plenarei Comitetului Central care s-a ocupat special de problemele ideologiei, culturii și educației”³. După aceste abordări, cu prilejuri specifice (plenare, conferințe de profil, etc.) dictatorul devine mai insistent și explicit, mai prins în mecanismele istoricizării⁴.

Dincolo de curiozitatea anticară (începută cu Herodot), sau dincolo de dorința de a înțelege „natura umană” (impulsuri manifestate de Tucidide și Tacitus), istoria a fost inventată și reinventată pentru a dovedi, legitima, justifica o pretenție, un act, o re/construcție politico-ideologică. Dacă în Europa secolului al XIX-lea istoria a constituit principalul argument în sistemul construcțiilor identitare, în secolul totalitar, filmului i-a revenit acest rol politico-ideologic, îndeosebi în sistemul construirii națiunii socialiste. Polifuncționalitatea psiho-fizilologică a filmului: puterea de persuasiune a acestuia (provenită din magia imaginii îndeosebi) face posibilă manipularea „maselor” de spectatori. „90% din peliculele puse în circulație pe glob, sunt de [evaziune], iar spectatorii acritici, care alcătuiesc la rândul lor 90% din public – cad lesne în capcana întinsă de producătorii interesați să-i manipuleze”⁵. În receptarea conținutului operei filmice, contemplatorul (spectatorul) co-participă empatic la problematica propusă de conținutul operei, reproduce aspectul cognitiv și axiologic al creației filmice. În structura receptării artistice se reflectă corelația dintre momentele: gnoseologic, axiologic, constructiv, ludic și semiotic. Influența filmului continuă însă și după vizionarea acestuia. Filmul fiind o copie a reflectării realității, un *mimesis* care nu este al vieții, generează pe lângă plăcerea estetică și una mimetică, devenind astfel și un purtător de calități mimetice și al plăcerii imitației; creează, de asemenea, și sociabilitate, spectatorul din sala de cinema devenind parte a unui micro-sistem social conectat la problematicile și afectele stimulate (afinități chiar!) de mesajul filmului vizionat. Se uzează astfel de procesul de impunere a unor valori

¹ Valerian SAVA, „Maturitate politică, maturizare artistică”, *Cinema*, nr. 10, 1974, p. 5.

² Dumitru GHIȘE, „Programul partidului, programul nostru”, *Cinema*, nr. 9, 1974, p. 2.

³ Nicolae CEAUȘESCU, „Cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu”, *Cinema*, nr. 4, 1974, p. 2.

⁴ Evenimentele politice, mai ales congresele PCR, se desfășurau sub o „aură istorică”, marcând „ceva” fundamental; reproduc o apreciere tipică: „Cel de al X-lea Congres al partidului a proclamat intrarea națiunii române într-o etapă nouă”, etapa făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, concepute ca un proces care va dura aproape două decenii, v. Ion PAVELESCU, „Epopoea contemporană”, *Almanahul Femeia*, 1972, p. 6.

⁵ Florian POTRA, *Profesiune: filmul*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 10.

și mentalități prin îmbogățirea imaginarului social cu noi structuri, cu elemente specifice imaginarului cinematografic (de altfel, filmul este cel mai agreat mijloc de satisfacere a nevoii de imaginar, căci are capacitatea de neegalat de a localiza evenimente chiar neverosimile într-un cadru real, și deci credibil!); individului i se creează impresia că face parte dintr-un sistem valoric coerent, că se identifică cu societatea sa. Imaginarul transcende realitatea, asimilând-o! Astfel, în relație cu realitatea, filmul de ficțiune îndeplinește o funcție integratoare, dar și una de transcendere a realității, oferind astfel oricărui spectator (consumator cultural) o viață alternativă¹, mult mai vie decât cea declanșată de actul lecturii, deși este o falsă existență, o iluzie care combină, ca orice iluzie, alienarea cu plăcerea! Este deci vorba, mai degrabă, de realizarea unei funcții compensatoare, compensarea oferită de film fiind mai durabilă decât cea a altor substituiți; în plus, deși nu suplinește o împlinire afectivă, generează o formă de agrement foarte populară și accesibilă. Reprezentarea filmică are și alte virtuți, care fac din ea mijlocul de vehiculare a arhetipurilor imaginare și a imaginilor simbolice impuse printr-un limbaj accesibil și prin obiecte care sunt investite cu valențe exponențiale și simbolice. Funcția justițiară (implicit morală) se realizează prin eroul exemplar (individual și/sau colectiv) care are și el un rol complex: impune mutația valorică (spectatorul devine afectiv, coparticipant la triumful imaginar al dreptății sociale și/sau istorice); această perspectivă este cea mai apelată datorită posibilităților de ideologizare. Pe lângă această evaluare antropologică, apologetii cinematografului ca artă, precum Paolo Pasolini și chiar Christian Metz, afirmă că așa cum mitul este limbajul naturii, filmul este limbajul Istoriei, deci al Realității, iar cinematografia este conștiința istorică a realității, structurându-i „informațiile comportamentale” (substanța povestirii cinematografice este aleasă pentru a demonstra o axiomă morală, iar narațiunea cinematografică propriu-zisă este constituită pe o acțiune morală, faptele istorice mitizate fiind selectate astfel încât să prezinte spectatorului contemporan modelul aspirațiilor sale morale; de altfel Pasolini a aplicat în filmele sale aceste idei).

După cum reiese din demonstrația noastră, filmul posedă o dublă natură: cea de instrument și cea de obiect al unor nevoi umane, natură care se traduce în dubla sa calitate: „de amortizor și totodată de creator de nevoi”². Datorită polifuncționalității sale, filmul este o „replcă” pe care omul contemporan o emite ca echivalare la explicația mitică arhaică, iar discursul filmic mai plastic și mai direct, beneficiind de operații specifice de mitizare, poate deveni un element fundamental în pedagogia societală. Astfel, inevitabil, filmul are finalități explicativ-antropologice, axiologice și de integrare. Filmul istoric oferă și posibilitatea „interesantă” a identificării cu un trecut citit exclusiv în cheie eroică³. Identificarea nu se realizează (se mai realizează încă!) însă cu personajul istoric real, ci cu o figură a imaginarului colectiv, creată în egală măsură de istoricii și scriitorii care l-au mitologizat, de manualul de istorie, și de profesorul de istorie care se statua ca apostol al religiei laice a națiunii, ca misionar dedicat educației excesive și exclusive ce presupunea consolidarea sentimentului de identitate națională. Astfel de constructe politice și culturale presupun o reîntoarcere

¹ Raymond DURGNAT, *Films and Feelings*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1967, p. 136.

² Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1977, p. 125 ș.u..

³ „Chiar și Ceaușescu se simțea, efectiv, rudă cu Burebista și Mircea – evident, cel Mare” – Zoe PETRE, „Sechelele istoriei românilor”, *Observator cultural*, nr. 2 (259), 10-16 martie 2005; noi știm, din câteva documentare și mărturii orale televizate că dictatorul prefera totuși melodrama și filmele despre ariviști, precum *Marele Gatsby* (regizor: J. Clayton, producție 1974, cu Robert Redford în rolul principal).

la teoriile primordialiste și perenialiste¹ care afirmau străvechimea (medievală și chiar antică a națiunii – „națiunea imemorială”); pentru primordialismul istoriografic națiunea era/este un dat, aproape o genă specifică „naturii românești”. În același timp, explicația marxistă încorporează și interpretarea modernistă conform căreia națiunea era un produs istoric apărut în strânsă relație cu afirmarea structurilor comunitare specifice epocii moderne (teorie impusă în mediile academice în epoca postbelică, îndeosebi în unele analize ale istoricilor marxiști). În acest context, recursul la trecutul istoric devine mai accentuat, sau mai bine spus, redevine o adevărată „religie politică”.

Filmul istoric ca gen are o istorie la fel de veche și de proteică precum cea a cinematografului. Tradițiile acestui gen au fost stimulate de miza succesului financiar, produsele culturale menționate și altele asemănătoare fiind vândute și vizionate de milioane de spectatori din întreaga lume, din diverse opțiuni culturale, îmbogățind astfel și extrapolând imaginarii istoriografice. Cadrul spectaculos, episoadele eroice, epopeismul stimulau coparticiparea emoțională, apetitul colectiv pentru escatologii, nevoia de a transforma epocile istorice mai îndepărtate în istorii referențiale, în adevărate „vârste de aur” al umanității sau națiunii².

¹ V. analiza teoriilor care vizează natura națiunii, realizată de Anthony SMITH, *Nationalism and Modernism*, Routledge&New York, London, 1998; *Naționalism și modernism*, trad. D. Stanciu, Editura Epigraf, Chișinău, 2002.

² V. *El Cid/Cidul*, epopee istorică regizată de Anthony Mann în 1961; scenaristul Philip Jordan a folosit ca surse documentare *El cantar del Mio Cid* și piesa lui Corneille, surse care îl mitizează pe Rodrigo Diaz de Bivar-El Cid Campeador, eliberatorul tradițional al Castiliei de sub stăpânirea maurilor; nevoia de divertisment mai elevat, explică, în opinia mea, succesul de piață, proliferarea genului în deceniul șapte, iar mai târziu, la începutul acestui mileniu, revitalizarea temei istorice. Filmul istoric era abordat sistematic încă din perioada antebelică, impunând producții precum *Gli ultimi giorni di Pompei/Ultimele zile ale Pompeiului* (regizor: Luigi Maggi, 1908) sau *The Fall of Troy/Căderea Troiei* (regizorul Giovanni Pastore manipulează 800 de figuranți!); la Hollywood cel care se specializase în reconstituiri istorice era însă Cecil Blount de Mille; doar W. D. Griffith prin *Birth of Nation/Nașterea unei națiuni* (1915) și *Intolerance/Intoleranță* (1916) depășește folosirea cadrului istoric în calitate de pretext narativ și de exercițiu scenografic. În perioada interbelică se insistă pe grandioarea decorurilor, ca reflex al grandorii trecutului și pe epica dramatică precum în pelicula expresionistă *Nibelungii* (regizor: Fritz Lang, 1924), pe exotism ca în filmele americane despre vitejii corsari transformați în forțe loiale Angliei elisabetane angajate împotriva Spaniei catolice și coloniale sau pe melodramă precum în *Queen Christina* (regizor: Rouben Mamoullian, cu Greta Garbo, 1933) și în *Lady Hamilton* (regizor: Alexander Korda, cu Vivien Leigh și Laurence Olivier în rolurile Emmei Hamilton și a amiralului Horatio Nelson, învingătorul lui Napoleon la Trafalgar, producție 1941). În schimb, profascistul *Napoleon* regizat de Abel Gance (1926) demonstrează maniera în care filmul devine parte a aparatului propagandistic, a cultului Liderului. Filmul istoric a fost însă mai consistent reprezentat în producția cinematografică din URSS, furnizând prin personajele colective și individuale, modele de autoritate, devotement și jertfire de sine pentru cauza colectivă. Acest din urmă aspect este mai cultivat spre sfârșitul epocii staliniste; vezi, în acest sens felul în care Mașa, femeie-comisar a Armatei Roșii, jertfește pe altarul noii „ordini sociale” iubirea, precum eroinele Antichității, femeia-comisar se dedică datoriei și nu pasiunii pentru prizonierul său, un tânăr și vulnerabil ofițer țarist (în filmul lui Grigori Ciuhrai, *Sorok pervâi/Al 41-lea*, 1956). Reprezentativ pentru o astfel de implicare politică a fost însă S. Eisenstein, autorul celebrei capodopere cinematografice a realismului sovietic *Bonenseț Potiomkin/Crucșătorul Potemkin* (1925); prin al său „shekesperian” *Ivan Groznâi/Ivan cel Groaznic* (1944-1946) regizorul răspunde, deși fără compromisuri estetice, la comanda politică (vezi cum în *Alexandr Nevski*, alt film al celebrului regizor, producție 1938, eroul care a salvat Rusia de dominația tătară este de fapt o esențializare, un erou definitoriu pentru comportamentul eroic, aproape mitologic pe care poporul îl manifestă prin afirmarea luptei pentru independență și unitate națională). Aceluiași model de reprezentare a istoriei i se supun și ecranizări transpuse pe peliculă de nume reprezentative ale filmului de artă din perioada postbelică, precum Serghei Bondarciuc prin ecranizarea tolstonianului roman *Voina i mir/Război și pace* (1965-1967). Eliberarea de sub comanda politică sau de sub tirania profitului financiar vine prin *Andrei Rubliov* al lui Tarkowski, prin *The Last Emperor/Ultimul împărat* al lui Bertolucci (reflecție asupra efemerității și al caracterului sacru al puterii) precum și prin peliculele lui

*Filmul istoric românesc, exigențele proiectului
„epopeii naționale“ și perceperea identitară
a istoriei antice și medievale*

Producțiile cinematografice românești turnate la sfârșitul deceniului șapte și la începutul celui următor, îndeosebi filme precum *Dacii*¹ și *Columna*² încearcă să

Kurosawa – *Tronul însângerat* și *Sosia*, filme care abordează obsedanta temă a naturii malefice a puterii. Deceniul șapte a impus în filmul comercial teme istorice și mitologice, producții hollywoodiene sau coproducții europene cu buget uriaș, filme spectaculoase care nu depășesc însă proiectul artistic deschis prin *Intoleranța* lui Griffith. Mediocre prin *story* și prin rezolvarea estetică a acestuia, filmele genului sunt fantezii care transformă contextul istoric în pretext, producții fără reflecție, spectaculoase narațiuni aventuroase de inspirație herculeeană sau odiseică. Ne referim la peliculele periferice, uneori succese de box-office, deoarece publicul le-a perceput ca fantezii exotice de tipologie romantică; amintim, în acest sens, coproducțiile – *Cartagine în flăcări* (regizor: G. Gallone, 1959), și *Ben Hur* (regizor: W. Weyler, 1959) – filme care nu depășesc clișeele romantice ale eroizării. Chiar și „clasicul” *Spartacus* (1960) regizat de Stanley Kubrik, deși nu este doar o investiție hollywoodiană, prin maniheizarea personajelor, prin vulgarizarea realității istorice și prin introducerea unui *love story*, rămâne doar o realizare populară a genului, parte a culturii populare a perioadei. Aceste pelicule realizate în perioada Războiului Rece au exploatat nevoia colectivă de reimaginare a paradisurilor pierdute ale eroității escatologice; totodată ele au cultivat discursurile morale clișeizate despre natura malefică a puterii politice discreționare dar și efemere. Coproducțiile *The Fall of the Roman Empire/Căderea Imperiului Roman* (regizor: Anthony Mann, scenariu: Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Jordan; imaginea: Robert Krasker; muzica: Dimitri Tiomkin; actori în roluri principale: Sophia Loren, James Mason, Christopher Plummer, 1964) și *The Battle of Rome/Bătălia pentru Roma* (regizor: Robert Siodmark; imagine: Richard Angst; actori în roluri principale: Laurence Harvey, Ion Dichiseanu, Florin Piersic, Harriet Andersson), filme concentrate pe aceeași temă obsesivă a puterii viciate, egocentrice, sursă a decăderii sunt și ele tributare spectaculozității gratuite, deși intenția realizatorilor a fost aceea de a ilustra grandoarea decadentei lumii romane. Succes de box-office și producție de referință pentru genul filmului istoric este pelicula *Cleopatra* (regizor: J.L. Mankiewicz; actori în roluri principale: Elizabeth Taylor, Rex Harrison, Richard Burton, 1963). Deși a obținut în 1964 două premii Oscar, filmul în discuție nu satisface exigențele filmului de artă, ilustrând mai degrabă virtuozitățile regizorului în domeniul narațiunii cinematografice și al reconstruirii cadrului istoric habitual (în maniera în care era/este el relevant de imaginarul istoriografic). În schimb, filmul *Becket* (regizor: Peter Glenville; scenariu: Edward Anhalt, adaptatorul de fapt al textului lui Jean Anouilh; imaginea: Geoffrey Unsworth; muzica: Laurence Rosenthal; actori în roluri principale: Richard Burton și Peter O’ Toole), film premiat în 1964 cu un Glob de Aur, a impresionat prin dramatismul degajat de conflictul angajat între regele Angliei, autoritatea seculară și episcopul Becket, autoritatea spirituală. Filmul nu face concesii genului așa cum a fost impus acesta în deceniile șapte și opt de producția de serie a cinematografului hollywoodian. *Becket* a fost și rămâne singular prin fiorul dramatic pe care îl transmite consumatorului de cultură. Influent model de succes pentru producția de gen a rămas însă *Cleopatra*, semn că publicul agreează acele filme care corespund imaginarului istoriografic. Fastul și consultanța istorică, drama romantică presupusă de pasiunea cuplului Antonius-Cleopatra, au creat o rețetă de succes exploatată până astăzi, ce-i drept cu mai multă virtuozitate tehnică, de filmele cu același subiect dar și de producții recente precum *Troy/Troia* (regizor: Wolfgang Petersen; actori în roluri principale: Peter O’ Toole, Brad Pitt, Orlando Bloom, 2004). Spectaculozitatea istoriei în *Troia* a fost obținută prin filmarea scenelor de conflict militar (habitatul și obiceiurile epocii prehomerică nu oferă suficient material care expolatat filmic să „impresioneze” cinefilul), prin tehnica panoramării bătăliilor, tehnică îmbinată cu *relantiul* secvențial pentru a reda confruntările individuale. Această abordare impune prin antagonismul motivațiilor cuplului de eroi: Ahile (uciugașul posedat de setea de glorie războinică, echivalentul lumesc al nemuririi) și respectiv, troianul Hector în calitatea de erou sacrificial al Troiei, patria-mamă.

¹ Regizor: Sergiu Nicolaescu, scenariu: Titus Popovici, cu Marie-José Nat, Amza Pellea și Pierre Brice, producție 1967.

² Regizor: Mircea Drăgan, scenariu: Titus Popovici, imagine: Nicu Stan, muzica: Theodor Grigoriu, cu Richard Johnson, Ilarion Ciobanu, Antonella Lualdi, Amedeo Nazzari, producție 1968; a presupus implicarea a 3000 de figuranți.

valorifice experiențele filmului istoric și să impună retorica naționalist-comunistă vis-à-vis de istoria națională aflată la faza primelor execuții protocroniste. Deși autorii acestor pelicule și criticii de cinema au declarat că finalitățile filmelor cu tematică dacică și respectiv etnogenetică vizează doar realizarea de „acte de cultură națională”¹, adoptarea rețetei superproducțiilor este reflectată în popularitatea filmelor amintite și în cifra vânzărilor de bilete (10 milioane numai în România, până în 1971!). Cu aceste pelicule, oarecum cursive, începe proiectul cinematografic al „epopeii naționale” (filmele *Tudor* și *Neamul Șoimăreștilor*, creații cinematografice anterioare proiectului politic al epopeii naționale, erau centrate mai mult pe retorica socială inspirată din practicile filmului istoric sovietic!); de altfel, următoarea alegere tematică de referință, considerată în epocă un proiect fără precedent, filmul *Mihai Viteazul*, a fost un act determinat de aceste „antecedente”. În presa de specialitate se afirma deschis că alegerea scenariului despre voievodul muntean a fost determinată de faptul că domnitorul (1593-1601) a reprezentat un „moment crucial în evoluțiile istoriei națiunii române, simbol, personaj care și-a impresionat contemporanii și și-a depășit epoca”². Despre efortul demersului filmic în discuție sunt edificatoare câteva date: filmările începuseră din 1967, costumele create de Hortensia Georgescu și Mircea Milcovici au fost terminate în 45 de zile și au presupus utilizarea a 30 000 de metri de postav și sute de m² de tablă. Ca abordare discursivă, dar și ca realizare tehnico-artistică, primele două filme amintite de mine sunt stângace și departe de realizările celorlalte cinematografii „socialiste”. Despre finalitățile filmului istoric de referință a vorbit sincer regizorul Tarkovski, în legătură cu proiectul capodoperei sale *Andrei Rubliov*, film de artă și de meditație, film inițiat și concentrat pe puterea retoricii tăcerii și a imaginii:

„Istoria ca atare nu poate constitui obiectul artei. Amănuntele, costumele, elementele de interior nu le-am privit cu ochii unor istorici, arheologi, etnografi, care adună exponate pentru muzee. Preocuparea noastră a fost să ne privim eroul cu ochii unor oameni care trăiesc în secolul XX [...] Ne folosim de materialul istoric, pentru a ne exprima propriile idei, pentru a făuri caractere contemporane”³.

Deci, explicit, unul dintre cineștii care au făcut puține compromisuri, explică natura filmului istoric, aceea de a universaliza opțiuni și axiologii, de a legitima demersuri umaniste, și nu de a reconstrui istoricitatea unui fapt petrecut (în acest din urmă demers constă esența actului istoriografic!). Transformarea problematicii istorice în una de contemporaneitate părea un „deziderat” cultural și ideologic categoric în cinematografia românească a „epopeii naționale”; astfel, regizorul Mircea Drăgan își propunea ca filmul său despre Ștefan cel Mare al Moldovei (1457-1504), voievod victorios la Vaslui (1475) împotriva cuceritorului Constantinopolului, Mohamed al II-lea – să fie „...deopotrivă, film istoric și film de actualitate”⁴. Mai puțin „temperat” și determinat de discursul istoriografic oficial, regizorul român Vitanidis, realizatorul mediocrului film istoric *Burebista*, afirma că „a evocat”, în filmul respectiv, figura regelui dac și lumea îndepărtată a lumii geto-dacilor, „cu

¹ Valerian SAVA, „Filmul istoric, act de cultură națională”, *Cinema*, nr. 11, 1971, p. 6.

² Maria ALDEA, „Panoramic peste platouri”, *Cinema*, nr. 4, 1968, p. 22.

³ Andrei TARKOVSKI, „Andrei Rubliov ca și conștiință a societății”, *Cinema*, an IV (50), nr. 2, 1967, p. 22; filmul prezintă scene din viața pictorului de biserică Andrei Rubliov, cel care la sfârșitul secolului al XV-lea era trăitor la Mănăstirea Andronikov.

⁴ *** „Fișa filmului”, *Cinema*, nr. 3, 1974, p. 49.

sentimentul contemporaneității, cu dorința de a comunica direct și deschis cu spectatorul de azi¹. De cele mai multe ori, în filmul cu problematică istorică, cadrul istoric era doar operație de contextualizare, de coloratură și mai rar propunea reproduceri de climat istoric și teme de autorefecție².

¹ Călin CĂLIMAN, *Istoria filmului românesc*, cit., p. 269.

² V. în acest sens succesele cinematografului poloneze din deceniul șapte: filmul lui Andrzej Wajda, *Popioly/Cenușa* (scenarist: Aleksander Scibor-Rylski; operator: Jerzy Lipman; actori în roluri principale: Daniel Olbryński și Beata Tyszkiewicz, 1965) și *Faraonul* (1966) regizorului Jerzy Kawalerowicz, toate ecranizări ale literaturii poloneze. Filmul *Cenușa*, ecranizare după epopeicul roman al lui Stefan Żeromski (1864-1925) a fost considerat o operă controversată deoarece propunea o profundă și nouă analiză a istoriei poloneze din perioada războaielor napoleoniene. Filmul însuși a fost conceput ca meditație asupra istoriei, asupra sacrificiului pentru împlinirea proiectului identitar și a eroizării acestuia. Filmul lui Wajda sugera empatic contextul tragic presupus de condiția luptei pentru proiectul identitar, mai ales dacă acesta implica afectarea axiologiilor identitare ale Celuilalt, în acest caz al spaniolilor dominați de francezi, aliații patrioților polonezi dedicați proiectului de recuperare a patriei pierdute, a Poloniei fragmentate și dominate de puterile vecine. Ca finalitate artistică și morală, pelicula era mai aproape de filmele de meditație precum *Andrei Rubliov* (Tarkovski, 1966) sau *Pădurea spânzuraților* (Ciulei, 1965), producții considerate în critica de specialitate – „filme psihologice”. Un alt film definit de presa socialistă de specialitate drept „psihologic”, de fapt o meditație asupra puterii, a fost *Faraonul*, ecranizarea romanului lui Bolesław Prus, o superproducție la care regizorul polonez Jerzy Kawalerowicz a lucrat trei ani, manipulând un număr impresionant de actori, figuranți și specialiști în arta spectacolului. Un film reprezentativ pentru cinematografia poloneză, o interferare fericită a „filmului biografic” cu cel de meditație filosofică a fost *Copernic*, realizat de Ewa și Czesław Petelski în 1971. Evident, cinematograful european independent a reluat teme și motive din ficțiunea narativă a Evului Mediu, sau a introdus în spațiul istoric abordat, ca suport narativ, problematici de substanță universală. Doar câteva producții au lăsat urme în conștiința cineaților, propunând o reconstituire perceptibilă și deci credibilă a cadrului socio-cultural al epocii constituit în pretext al discursului filmic. Paolo Pasolini, îndeosebi prin *Medeea* (1970), *Decameroul* (1971) și *Iraconti di Canterbury/Povestiri din Canterbury* (1972) redă dimensiunea atemporală a marilor trăiri umane. Pelicula lui Ingmar Bergman prin *Det sjunde inseglet / A Șaptea Pecete* (1957), mai degrabă un eseu cinematografic despre tragismul (estetizat) al condiției umane, inițiază spectatorul în problematici existențiale majore, rezolvate până atunci, la modul discursiv în dramaturgie. Eroul lui Bergman, cruciatul întors acasă după ani de zadarnic devotament vis-à-vis de demersul himeric al „războiului sfânt” se confruntă cu ultimul rival, răbdător și impersonal: Moartea. Regizorul Mario Monicelli prin *L'armata Brancaleone / Armata lui Brancaleone* (1966), asemeni demersului specific literaturii medievale urbane prerenașcentiste demitizează motivele culturii feudale, precum eroismul și iubirea curteană. Deceniul nouă, în filmul istoric, reușește sinteza de abordare. Doi regizori îmi par reprezentativi pentru demonstrația noastră: unul vine din cultura liberă a Occidentului obsedat de ravagiile oricărei forme de totalitarism, de puterea care alienează, celălalt din interiorul unei culturi care a reușit să înțeleagă modelele Celuilalt și să le transforme în referințe culturale și de reflecție aplicate la realitatea niponă, tocmai pentru a demonstra universalismul experiențelor umane fundamentale, inclusiv totalitare. Bertolucci, primul dintre regizorii aleși pentru această demonstrație, surprinde printr-un fals „film biografic” – *The Last Emperor / Ultimul împărat* (1987) – apocalipsa unei lumi arhaice care nu se modernizează, ci cade într-un și mai îndepărtat trecut istoric, în medievalitatea totalitarismului comunist. Metamorfozarea ultimului împărat chinez nu este un proces inițiat așa cum dă de înțeles jurnalul personajului, document ce pare sursa majoră a documentării istorice. Transformarea în om comun, parte a națiunii organice, a presupus: trecerea prin furcile caudine ale tradițiilor politice și culturale arhaice și osificate, accesul la elementele civilizației occidentale, acceptarea acelor habititudini occidentale care îmbunătățeau plăcerea și îndulceau eșecul politic și sentimental, jocul politic fără miză reală, și în fine, reeducarea aplicată de comuniștii chinezi pe elita aristocrației tradiționale, inclusiv pe tânărul împărat. La finalul peliculei, fostul Fiu al Cerului, modest horticultor, deci Grădinar, vizitează Sala Tronului din Orașul Interzis. Un excursionist foarte tânăr aflat la vârsta la care odinioară personajul poveștii devenise împărat, descoperă în spatele vechiului tron, un obiect ascuns, o cutie veche, în care demult, împăratul

Prin comparație cu producțiile celorlalte „cinematografii socialiste” (în special, poloneză, ungară și sovietică), filmul epocii ceaușiste pare proiectat / orientat ca finalitate, în maniera în care au fost concepute – frescele religioase, *Biblia pauperum* (proiectul lui Gutenberg!), afișele și pancartele premoderne, și produsele filmice ale mitologiei staliniste – acele reprezentări care prin imaginea adecvată făceau accesibile ideii religioase, politice și axiologii mai puțin explicite pentru oamenii obișnuiți¹. De altfel, sistemul ideologic totalitar declara prin rețeaua de mediatizare a discursului oficial (presa cotidiană centrală și locală, presa culturală, postul național de televiziune și radiodifuziunea română) finalitatea „programatică” și statutul artelor și al artiștilor în relație determinantă cu praxisul și axiologia socialistă; se scria și se vorbea despre responsabilitatea cineștilor vis-à-vis de felul în care filmele „de actualitate” dar și cele istorice erau menite să susțină „lupta pentru reconstrucție și progres”. O astfel de cinematografie nu putea fi decât tezigă și poate, cel mai eficient instrument al propagandei comuniste². În aceste condiții simptomatice pentru statutul cinematografului românesc era impus postulatul „Filmele bune trebuie să răspundă la modul exigent artei angajate”³; astfel, „bune” erau considerate peliculele care îndeplineau valențe politice („Dorim filme cu un activ conținut ideologic, care să exprime concepția noastră marxist-leninistă despre viață și lume”⁴), cât și valențe educativ-formative prin implicarea afectiv-emoțională a spectatorului („Dorim filme care să redea preocupările, viața omului nou, să-l

copil a închis un greiere; acum fragila ființă pare a fi singura martoră a vremurilor trecute, supraviețuitoarea autentică. Dacă tragismul condiției celui puternic a fost realizată filmic cu calm și cu optimism paradoxal, căci suntem înainte de prăbușirea sistemului comunist, în cazul celui de-al doilea regizor abordat în analiza noastră comparativă, lucrurile sunt sensibil diferențiate. Akira Kurosawa, face perceptibilă pentru publicul altor civilizații și experiențe culturale, istoria japoneză, prin același discurs își convinge și conașionalii de implicare, prin dramele istoriei lor, în experiența umanității (demers vizibil începând cu *Rashomon*, filmul său din 1950 și până la *Sosia*, ultimul său film cu tematică istorico-mitologică). Primul dintre filmele sale istorice care urmăresc explicit dar și autohtonist aceste convergențe, propune ecranizarea piesei de teatru, *Macbeth*. După opinia noastră, acest *Kumonsu-jo/Tronul însângerat* (1957), film realizat după succesul mondial și de cinematecă al peliculei *Shikinin no samurai/Cei șapte samurai* (1954), rămâne cea mai tulburătoare și originală ecranizare a celebrei tragedii. Sugestia stimulată prin clarobscururile picturale ale peliculei alb-negru, muzica insidioasă, scenografia esențializată, ignorarea spectaculozității, transformă filmul într-un eseu despre forța demonică a Puterii. Deloc întâmplător, filmul a fost realizat în perioada vulgarizării problematicilor istoriei prin pelicula comercială și confortabilă, care nu de puține ori, așa cum am mai afirmat, aborda tocmai această temă culturală clasică. În acest context, creația lui Akira Kurosawa se constituie în replica artistică cea mai eficientă (în plan artistic, bineînțeles!) vis-à-vis de acest fenomen ilustrat de cinematografia genului. Un alt film al celebrului cineast nipon – *Kagemusha/Sosia* (1980) – reia la începutul deceniului nouă tema puterii, dar din alt punct al discursului. Acum interesează seducția imaginii politice a Liderului, imagine reprezentativă pentru comunitate, imagine cu virtuți soteriologice. În ambele filme, Kurosawa tratează teme obsesive pentru cultura europeană, cadrul de desfășurare al narațiunii-discurs fiind însă istoria niponă surprinsă oarecum atemporal, îndepărtată de perspectivele modernității. Evident, cinematografia japoneză a realizat o inegalabilă performanță și anume aceea de a transforma cadrul oarecum anistoric în fundalul desfășurării unor evenimente și teme de reflecție cu un grad ridicat de universalitate și atemporalitate; ne referim îndeosebi la *Utgesu monogatari/Povestirile lunii palide de după ploaie* (regizor: Kenji Mizoguchi, 1953).

¹ V. despre eficiența filmografiei sovietice puternic ideologizate de propaganda stalinistă – Marc FERRO, *Cinema and History*, trad. Naomi Green, Wayne State University Press, Detroit, 1988, p. 53 ș. u.

² *Ibidem*, p. 194.

³ Manole MARCUS, „Filmul politic: un moment al maturității”, *Cinema*, nr. 7, 1974, p. 2.

⁴ Nicoale CEAUȘESCU, „Cuvântare”, *Cinema*, nr. 1, 1974, p. 2.

emoționeze pe spectator, să-l facă să râdă sau să plângă, să se bucure sau să se întristeze, să-i răscolească conștiința, sensibilitatea¹). Ficțiunea cinematografică (istorică) urma să își afirme rolul de metaconștiință istorică, devenind în același timp motor narativ și câmp simbolic². De dragul afirmării statutului cinematografiei de fundament ideologic al împlinirii proiectului națiunii socialiste se afirma că:

„Încă de la începuturile ei cinematografia, beneficiind de sprijinul direct și de îndrumarea conducerii superioare de partid, a fost profund implicată în procesul construirii socialismului, filmul fiind conceput ca un excelent mijloc de propagandă și de educație a maselor în spirit socialist [...] Trecutul glorios al poporului român, luptele pentru neatarnare, pentru apărarea gliei strămoșești și pentru cucerirea independenței au fost teme generoase, specific naționale, pe care cineaștii le-au tratat cu măiestrie în filme de amplă desfășurare epică: *Dacia*, *Columna*, *Tudor*, *Mihai Viteazul*”³.

Pentru a putea sublinia importanța acordată de regimul comunist producției cinematografice, valențelor și finalităților sale ideologice, precum și mediilor și manifestărilor culturale în care a fost utilizat filmul pentru propagarea și asumarea viziunii comuniste, am considerat esențială raportarea la statisticile oficiale legate de arta filmului, de „standardele producției cinematografice” și de proporțiile difuzării filmelor istorice în perioadele de „vâr” ale acestei producții, adică în anii '70 și respectiv la debutul ultimului deceniu comunist. Astfel, o statistică oficială care evalua „succesele productivității cinematografiei socialiste” pentru perioada septembrie 1972-1973 considera că „planul” de producție s-a concretizat în realizarea de 25 de filme artistice. Conform acestei evaluări, filmul istoric românesc „bătea recordul la încasări” fiind divertismentul popular prin excelență; cele mai vizionate pelicule de profil au fost considerate: *Tudor*⁴, *Neamul Șoimăreștilor*⁵, *Dacia*⁶, și *Columna*⁷. În preajma Congresului al XII-lea al PCR., se discuta despre „un spor de eficiență”, concretizat în creșterea numărului de pelicule cinematografice artistice și documentare care să exprime eficacitatea ideologică a filmului în procesul construirii „noii societăți, cadrul de afirmare a națiunii socialiste”; astfel, în anul 1979 s-au produs 28 de „lung-metraje”, iar pentru anii următori se preconizau: 26 de filme artistice în 1980, în anul Congresului – 32 de pelicule artistice

¹ *Ibidem*

² Titus POPOVICI, „Suflul istoriei și presiunea politicului”, *Cinema*, nr. 9, 1980, p. 8.

³ Francisc MUNTEANU, „Un sfert de veac de cinematografie socialistă”, *Magazin cinematografic*, 1974, p. 2.

⁴ Regizor: Lucian Bratu, scenariu: Mihnea Gheorghiu, producție 1962. Filmul despre conducătorul mișcării revoluționare moderne și antiotomane din 1821 îl impune pe actorul Emanoil Petruț în rolul principal. Popularitatea filmului se reflectă în faptul că în 40 de ani, acest film istoric a fost vizionat de 11 411 828 de spectatori. Pelicula care la momentul evaluării fusese deja vizionată de 9,7 milioane de spectatori, impune două teze axiomatice pentru discursul istoriografic marxist transpus în discurs filmic: „Patria este norodul, nu tagma jefuitorilor” și respectiv, credința în revanșa celor învinși temporar, în continuitatea luptei pentru libertate națională și socială. Caracterul didactic al discursului materialist-istoric exersat în film explică utilizarea imaginilor din pelicula artistică despre Tudor Vladimirescu, conducătorul primei mișcări sociale și antiotomane moderne din istoria românilor-1821, în filmele documentare despre acesta.

⁵ Regizor: Mircea Drăgan, producție 1964, cu 8,7 milioane de cinefili.

⁶ Filmul a fost vizionat de 8,3 milioane de spectatori.

⁷ Pelicula a fost urmărită, la cinematograful de 6 milioane de spectatori; cifrele menționate cu referire la audiența celor trei prime filme istorice românești din timpul sistemului comunist se regăsesc în „Productivitatea cinematografiei socialiste”, *Almanahul Cinema*, 1974, p. 14.

de lung-metraj, 285 de filme documentare, 44 de filme de animație. Se concluziona că între 1971-1979, „producția de filme” a crescut de la 12 la 28 de filme artistice¹, genurile mai frecvent abordate fiind: „filmul de actualitate” și cel istoric (acesta din urmă era după 1974 mai mult concentrat pe filmul care crea aproape în serie fictivi eroi-comuniști ilegaliști, vizionarii „noii ere”, modele de atitudine sacrificială). O altă statistică realizată în vara anului 1982 a evaluat „succesul de casă” al cinematografului românesc în aceeași manieră. Analizând modul în care s-a desfășurat activitatea de difuzare a filmelor în cursul anului 1981, se evidențiau „realizările de vârf” a căror expresie concretă erau cei 206 milioane de spectatori, dintre care 74 milioane de spectatori la filmele românești, cu o sumă de 51 de milioane lei încasări, sumă despre care se afirma că va permite autofinanțarea cinematografului românesc pentru sesiunea cinematografică a anului următor! În paginile presei de specialitate, preferința publicului pentru filmul istoric, preferință care părea că depășește cadrele cineafilei clasice, era considerată drept efect al intensității trăirii patriotice a istoriei, manifestare a conștiinței istoricității: „Spectatorul merge la film [...] și ca să-și vadă străbunii”². Importanța acordată de regimul comunist propagării ideologiei sale prin intermediul filmului s-a concretizat în numeroase manifestări cultural-educative polarizate în jurul vizionării de filme cu problematică socio-politică. Printre cele mai „eficiente” acțiuni de această natură erau „manifestările culturale” integrate în structura heteroclită și de inspirație stalinistă a Festivalului Cântarea României. Acest festival presupunea „unificarea” într-un cadru instituțional activist și aparent organic a celor mai diverse expresii de creație artistică în scopul monitorizării și ideologizării tuturor formelor de creație culturală – savantă sau populară – prin implicarea în manifestări de anvergură a unui număr cât mai mare de creatori și de consumatori culturali. În acest context, specific culturii socialiste de masă, cele mai eficiente „acțiuni” din domeniul creației și audienței de film păreau a fi: Festivalul filmului la sate (12 milioane de spectatori)³, Festivalul filmului pentru elevi și pionieri, Primăvara culturală bucureșteană, Luna culturii în județele: Bacău, Vâlcea, Buzău, Bihor, Iași, Alba, Tulcea, Arad, la care s-a adăugat inițiativa multor întreprinderi de a deplasa spectacolul cinematografic la locul de muncă, acțiune ce a înregistrat conform datelor oficiale peste 11 milioane de spectatori⁴. Din nefericire, nu beneficiem și de alte date cu privire la difuzarea filmului istoric în perioada regimului comunist și nici de alte informații privitoare la difuzarea filmelor românești la televiziunea națională, eventual repetarea unora dintre ele (producțiile considerate de regimul comunist ca fiind cele mai eficiente din perspectiva motivației ideologice); pe de

¹ *Almanahul Cinema*, 1980, p. 2.

² *** „Filmul istoric, școală de patriotism”, *Almanahul Cinema*, 1974, pp. 138-140.

³ În cadrul Festivalului Național Cântarea României prin galele filmului de amatori se încuraja „potențialul artistic”, dar în mod deosebit realizarea de documentare cu finalități ideologice și patriotice. Sugestive pentru o astfel de abordare au fost: „maratonul cinematografic” de la Piatra Neamț, gală de film care a presupus rulara a peste „100 de producții” și Festivalul filmului sătesc de la Bivolari (1983). Cu astfel de prilejuri „se exprimau” eforturile școlilor populare de artă, dar și ale cluburilor sindicale. De regulă, se abordau teme filmice legate de: productivitatea muncii, exemplaritatea etosului muncii socialiste, „racile comportamentale”, posibilitatea recuperării morale a delicvenților, etnografierea percepțiilor vis-à-vis de geografia și istoria României, spațiu perceput doar ca matrice identitară. În concluzie, filmul de amatori trebuia să fie „un adevărat model de educație patriotică” – Florin VELICU, „De la cantitate la calitate. Sub semnul «Festivalului Cântarea României»”, *Almanahul Cinema*, 1983, p. 7.

⁴ Marin STAN, „Arta filmului și arta difuzării lui”, *Cinema*, nr. 6, 1982, p. 6.

altă parte, chiar și informațiile pe care le utilizăm fiind rodul comenzii politice nu ne pot oferi o imagine convingătoare asupra statutului filmului istoric în timpul regimului comunist. Mai interesantă este însă „ancheta” revistei *Cinema* realizată în vara anului 1967, într-o perioadă de relativă relaxare a sistemului, pe un eșantion de 154 de subiecți reprezentativi pentru toate categoriile socio-profesionale (sudori, ingineri, tehnicieni, studenți, cercetători, profesori, medici, etc.). Cercetarea sociologică urmărea să stabilească locul pe care filmul îl ocupa în viața cotidiană a populației românești. Conform evaluărilor anchetei, cinematograful se situa pe locul al doilea în preferințele subiecților în relație cu petrecerea timpului liber. Urmărirea programelor televiziunii, frecventarea teatrului și operii, ascultarea muzicii de divertisment, practicarea unui sport urmau ca variante de *hobby*; ceea ce preleva însă în opțiunea publicului era lectura. Chestionați cu privire la locul preferat pentru vizionarea unui film cei mai mulți dintre subiecți au desemnat cinematograful, în timp ce doar 11% au afirmat că agreează cadrul familial; primii erau adepții cinematografului ca loc social și ca spațiu consacrat proiectării, căci „filmul își pierde valoarea artistică pe micul ecran”¹. Analizând următoarele secțiuni ale anchetei, am constatat că filmele cu tematică istorică se regăseau cu preponderență în preferințele publicului larg; cu insistență, mulți dintre subiecți cereau realizarea de filme istorice românești, propunând pelicule despre Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Vlad Tepeș, Matei Corvin, Nicolae Bălcescu, Ecaterina Teodoroiu, despre figurile consacrate prin discursul naționalist al manualului și al creației culturale „de comandă”. Semnificative în ceea ce privește apetența interloctorilor pentru filmele cu tematică istorică sunt și răspunsurile acestora la cererea redactorilor revistei *Cinema* de a menționa trei filme românești care le-au reținut atenția în mod special; dintre cele 54 de filme citate, cele care au întrunit cele mai multe aprecieri au fost: *Dacii*, *Pădurea spânzuraților* și *Tudor*. Mai mult, aproape toată producția cinematografică a perioadei era orientată înspre filmul istoric (de fapt politic) și de actualitate. Se afirma că pentru cinematograful românesc istoria patriei n-a fost doar o bogată sursă de inspirație, ci însuși actul său de naștere artistică². Filmul istoric românesc a devenit cea mai eficientă manieră de evocare-reprezentare a unor momente și figuri din istoria națională, evident din perspectiva viziunii istoriografiei oficiale. Prin capacitatea intrinsecă a filmului de a reconstrui emoțional trecutul și prin programarea deliberată a realizării ambițioasei epopei cinematografice naționale³ se legitima regimul politic comunist. Instrumentalizarea filmului istoric, din această perspectivă, aliena funcționalitatea, rolurile sociale și culturale ale filmului istoric. De altfel, chiar și textele criticii de specialitate sugerau necesitatea unilateralizării creației cinematografice pentru că după astfel de aserțiuni „filmul istoric este prin esența sa politic”⁴.

În ceea ce privește trăsăturile specifice de mesaj și de formulă artistică ale filmelor istorice românești trebuie precizat faptul că dezideratele independenței și

¹ Adina DARIAN, „Ce loc ocupă filmul în viața dv.?” , *Cinema*, nr. 10, 1967, p. 1; o anchetă cu rezultate asemănătoare realizează aceeași revistă în nr. 2, 1968, pe un eșantion „muncitoresc” din Hunedoara, Reșița, Craiova, Anina, orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej, Medgidia; dintre subiecți 92% mergeau la cinema văzând 3, 8 filme pe lună și preferând filme precum: *Tudor*, *Neamul Șoimăreștilor*, *Lupeni-29*, *Dacii*.

² *** „Filmul istoric. Succese incontestabile, dar cineștii sunt încă datori epopeii naționale”, *Cinema*, nr. 7, 1982, p. 4.

³ Florian POTRA, *Profesiune...cit.*

⁴ *** „Filmul istoric, o dimensiune a prezentului nostru”, *Cinema*, nr. 6, 1974, p. 3.

unității naționale au fost coordonatele esențiale ale acestora¹, de aici rezultând și tematica filmului istoric naționalist, și anume reliefaarea pasională a „luptei neîntrerupte pentru independență și unitate națională”. De altfel, pasiunea pentru evenimential era firească, în contextul în care istoriografia comunistă a refuzat abordările structuraliste în favoarea reprezentării tradiționaliste, deoarece în actul politico-social era mai clar rolul maselor populare în istorie și relația creatoare de istorie dintre personalitatea charismatică, soteriologică chiar, și popoarele pe care le reprezintă. Potrivit principiilor declarate și asumate de cinești:

„Filmul istoric este reușit, are valoare când exprimă artistic, fascinant, procesele de conștiință ale unei întregi societăți, când finalitatea lui este generoasă, când știe să transfigureze cu mijloacele sale de expresie, nevoia de ideal a fiecărei generații, când pelicula istorică va da marelui public un sentiment al istoriei, așa cum îl poate da un roman sau un poem epic”².

Semnificativ este și faptul că potrivit datelor culese de revista *Cinema*, nici o altă problematică abordată în creația cinematografică românească nu a fost atât de agreată de critică și public: „Primele șase locuri pe lista succesului de public îl dețin de peste un deceniu, filmele istorice”³. „Epopoea” cinematografiei naționale a fost turnată în matricea mitologiei istorice și determinată de caracteristicile și etapele discursului politic edulcorant reflectat în discursul istoriografic. Eșuând pe plan economic și social, eșuând în proiectarea viitorului, regimului comunist nu-i mai rămânea decât discursul naționalist, singurul capabil să mai sensibilizeze populația dezorientată și izolată cultural de Europa. Această alunecare spre naționalism este și reflexul specificității discursului istoriografic mitologizant, principala sursă de inspirație pentru filmul istoric românesc. Cum nu se mai putea cultiva sentimentul național prin hiperbolizarea eficienței modului de producție socialist, mitologia socio-economică a fost substituită de mitologia naționalistă⁴ de factură tradiționalistă. Ca urmare, faptele trecutului, eroii politici și militari, numele reprezentative pentru cultura și știința românească au fost din ce în ce mai des invocate și hiperbolizate pentru a demonstra postulatele protocronismului și sincronismului. Elocvente, în acest sens, au fost peliculele precum: *Dacii*, *Columna*, *Mihai Viteazul*⁵, *Frații Jderi*⁶, *Buzduganul cu trei peceți*⁷,

¹ *** „Filmul istoric – cu cele trecute să percepem cele prezente și viitoare”, *Cinema*, nr. 7, 1974, p. 3.

² Dan MUTAȘCU, „Filmul ca istorie”, *Cinema*, nr. 7, 1974, p. 9.

³ *** „Actualitatea filmului istoric”, *Cinema*, nr. 11, 1974, p. 24.

⁴ Alexandru ZUB, *Orizont închis*, Editura Institutul European, Iași, 2000, p. 97.

⁵ Regizor: Sergiu Nicolaescu, scenariu: Titus Popovici, cu Amza Pellea în rolul voievodului, producție 1970, peste 13 milioane de spectatori în cinematografe; a utilizat peste 3000 de figuranți mai ales în grandioase scene de luptă, un record neegalat în filmul istoric românesc; în 1971 a fost propus la Hollywood pentru „Oscar” la categoria „Cel mai bun film străin”.

⁶ Regizor: Mircea Drăgan, cu Gheorghe Cozorici în rolul lui Ștefan cel Mare și Sebastian Papaiani în cel al mezinului Ioniț Jder, producție 1974; realizarea este însă mediocră, artificială de la vestimentația pestriță și scorțoasă până la discursivitatea excesivă, semn că scenaristul este covârșit de materia epică a romanului sadovenian cu același nume.

⁷ Regizor: Constantin Vaeni, scenariu: Eugen Mandric, imagine: Iosif Demian, cu Victor Rebengiuc în rolul lui Mihai Viteazul, producție 1977; în acest film excesiv de discursiv, considerat la vremea premierei „film de idei”, domnitorul primei uniri a principatelor – Țara Românească, Transilvania și Moldova – este construit, în manieră sincronică, pe tipologia figurilor renaștentiste, deși limbajul eroului român este adesea departe de recomandările din manualele de pedagogie comportamentală scrise de renaștentistul italian Baldassare Castiglione; mai degrabă, eroul pare a

*Burebista*¹, *Mircea*². În acest din urmă film, elementele secundare ale realizării filmului, anume cele care redau coloratura epocii – occidentalismul vestimentar și habitual, limbajul echilibrat al domnitorului, conștiința istoricității întrupate în *Mircea* (domn în Țara Românească între 1386-1418) – vor să creeze impresia că ne aflăm într-o lume civilizată deși în discursul reprezentanților exponențiali ai acelei societăți, vasalitatea era percepută ca „înnrobire”, iar *Mircea* vorbește precum Mihai Viteazul, în termenii limbajului resentimental al istoriografiei oficiale, despre: „trufașii occidentali” sau despre dilemele obedienței tradiționale românești: „Ne închinăm păgânilor, creștinilor sau și la unii și la alții?”. *Burebista* alături de *Mircea* reprezintă cele mai reprezentative pelicule pentru difuzarea prin problematica filmului istoric a proiectului identitar comunist. Un personaj paradoxal, tipic pentru „paradoxul românesc”, este regizorul Sergiu Nicolaescu. Realizatorul prolific al celor mai spectaculoase filme istorice (nu numai românești, căci a realizat câteva pelicule în colaborare cu studiourile franceze, impunând îndeosebi prin „filmul biografic” *François Villon*, 1987), un anticeaușist notoriu, regizorul menționat, alături de alți actori și regizori populari, s-a implicat direct (precum în filmele în care juca personajele pozitive și purtătoare de eroisme naționaliste) în evenimentele din Decembrie 1989. Cel care pe un tanc, a intrat triumfalist în „televiziunea română liberă” devenind un simbol al recuzitei de semne identitare ale „revoluției române din 1989” a fost, înainte de răsturnarea regimului ceaușist, poate, cel mai eficient creator de filme istorice și „de actualitate”, filme care au fundamentat și alimentat mitologia naționalist-comunistă a epocii apoi contestate!

Stereotipuri ale filmului istoric românesc

Textul/programul filmelor istorice este unul mitologic și eroizant. Această din urmă dimensiune pare a implica tot contextul natural și socio-uman, o geografie umană simbolizată. Apărarea identității era, după modelele naționalismului tradiționalist, efectul relației „indestructibile” dintre expresiile manifeste ale identității, românul ca permanență istorică și cadrul natural conceput ca și spațiu matricial³. În filmele istorice românești, mai ales în cele realizate înainte de perioada austerității bugetare impuse de la debutul deceniului nouă⁴, bătăliilor

fi re-compus după chipul și asemănarea eroului din filmul lui Nicolaescu, unde în contextul încheierii tratatului de vasalitate cu principele Transilvaniei (primăvara lui 1595), impulsiv din fire, Mihai îl „drăcuiește” pe principele Sigismund Bathory care conform sistemului politico-social occidental îl va considera, de la acel act politic, pe domnul muntean drept vasalul său; de altfel, limbajul lui Mihai, după aceste filme, devine o vulgată a bunului român, xenofob și resentimentar.

¹ Regizor: Gheorghe Vitanidis, imagine: Petru Maier, scenariu: Mihnea Gheorghiu, cu Gh. Constantin în rolul regelui care a domnit peste daco-geți între 82-44 î.Cr., producție 1980; operă de comandă politică, filmul trebuia să celebreze grandios și protocronist împlinirea a 2050 de ani de la realizarea „primului stat dac centralizat”, dar în limitele unui buget de austeritate!

² Regizor: Sergiu Nicolaescu, scenariu: Titus Popovici, cu Sergiu Nicolaescu în rolului lui *Mircea cel Bătrân*, producție 1989, difuzată însă în 1990.

³ V. cum în filmul *Mircea*, se face trimitere la versurile eminesciene din *Scrisoarea a-III-a*, versuri devenite stereotipale în raport cu o anume percepere a comuniunii cu natura definitorie și animizată.

⁴ Astfel, în filmul despre marele rege dac *Burebista*, confruntările, unele desfășurate în preajma unor lanuri de porumb (!), par angajate între cete militare nu între oștiri propriu-zise.

militare le revine rolul esențial în retorica patriotardă și eroizantă a filmului; „valoarea sângelui vărsat” pentru realizarea finalităților național-identitare nu poate fi înlocuită cu vreun alt element cu semnificație etnosimbolică. Bătălia, mai ales cea care exprimă victoriile medievale asupra dușmanului, este întotdeauna o locație inteligent aleasă; ea presupune, de regulă, ambuscade în munți și păduri precum în *Dacii*, *Ștefan cel Mare-Vaslui 1475*¹, *Mircea* sau atacuri de noapte precum în războiul de gherilă/hărțuire din *Vlad Țepeș*². În jurul unor astfel de confruntări militare se construiește un adevărat cult, chiar o anume cultură a războiului defensiv. Aplicarea tradiționalei tactici a „pârjolirii teritoriului” pentru a lipsi inamicul de hrană și apă (tactică exacerbată și absolutizată de vulgata istoriografică a regimului comunist), retragerea strategică și vremelnică în munți ca fenomen tipic al așteptării unui moment oportun sunt o prezență consecventă în filmele cu tematică istorică, fie că au fost narate episoade din istoria geto-dacă (vezi *Dacii*, *Columna*, *Burebista*) sau din cea medievală (*Neamul Șoimăreștilor*, *Mihai Viteazul*, *Frații Jderi*, *Ștefan cel Mare-Vaslui 1475*, *Mircea*). În astfel de filme care afirmă virtuțile războinice ale autohtonilor, dar numai în cadrele războiului de apărare, pare paradoxal și elogiul eficienței pedagogiei morții, așa cum este el desfășurat în filmul cu tematică medievală, dar mai ales în *Mihai Viteazul*³, *Vlad Țepeș*⁴ și în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*⁵. Alături de aceste structuri de retorică se impune și apoteozarea satului-matrice, singura structură comunitară și de identitate de la care vine Salvarea⁶.

După unele analize romantice cu virtuți explicative generalizante, condiția tragică a eroului constă tocmai în funcționalitatea și efectele acestui paradox asupra existenței imediate, corporale a eroului. După opinia noastră, tragismul este doar o manifestare în contingent, deoarece tocmai sacrificiul, căci despre acesta este vorba, asigură regenerarea și reabilitarea morală a societății, salvarea propriu-zisă,

¹ Regizor: Mircea Drăgan, scenariu: Constantin Mitru, Valeria Sadoveanu și Mircea Drăgan, imagine: Mircea Mladin, cu Gheorghe Cozorici în rolul domnitorului Ștefan cel Mare, Florin Piersic, Iurie Darie, etc., producție 1974; tematica o continuă pe cea din *Frații Jderi*, centrându-se pe bătălia cu turcii de la Vaslui și pe efectele ei imediate; deși lipsit de nerv și discursiv, apelarea la patriotismul funciar asigură filmului șapte milioane de spectatori și reluări prilejuite de evenimentele prin care se celebrează personalitatea marelui voievod moldav.

² Regizor: Doru Năstase, scenarist: Mircea Mohor, consilier științific: istoricul Nicolae Stoicescu, cu actorul Ștefan Sileanu în rolul controversatului domn muntean, producție 1978.

³ V. debutul abrupt al filmului cu scena execuțiilor prin tragere în țepă, execuții ordonate de domnul muntean Alexandru cel Rău, crudul antecesor și persecutor al lui Mihai, domn care în timp ce rivalii săi politici își trăiau agonia, se ospăta și amuza sardonice în imediata apropiere a scenei; v. și episodul incendierii și deci omorării creditorilor greci, evrei și turci (operație ordonată de Mihai Viteazul), precum și grotesca imagine a asasinării de către secui a principelui Andrei Bathory, după înfrângerea suferită de trupele transilvane în confruntarea cu oastea voievodului Mihai, la Șelimbăr, în apropiere de Sibiu, în toamna lui 1599.

⁴ V. scenele de execuție în masă a hoților, a boierilor trădători și a turcilor invadatori; sunetele luptei care sugerează hăcuirea Dușmanului, scrâșnetele și strigătele agoniei acestuia.

⁵ Adaptarea nuvelei romantice a lui C. Negruzzi, regizor: Malvina Urșianu, cu George Motoi în rolul crudului domn moldovean Alexandru Lăpușneanu și actrița Silvia Popovici în rolul Doamnei Ruxandra, soața voievodului, producție 1978.

⁶ V. îndeosebi episodul din *Mihai Viteazul*, scenă în care domnul aflat la începutul pribegiei sale, după pierderea puterii în cele trei principate, găsește înțelegere într-un sat de țărani aserviți, „realizând” că țăranul român ar fi fost elementul pe care ar fi trebuit să-și fundamenteze demersurile politice și militare; evident, o astfel de abordare materialist-istorică este cu totul străină de contextul epocii care a impus „profesionalizarea” războiului.

iar eroului îi garantează intrarea în eternitatea memoriei colective¹. În genere însă, filmelor istorice românești le lipsește fiorul notelor tragice, deși regizorii și scenografi au mimat tragismul, neconvingător însă, datorită discursivității explicite a scenariilor. Unul dintre artificiile acestei construcții neconvingătoare constă în dialectica dintre detaliu și incident; o astfel de relație este frecvent uzitată mai ales de regizorul Sergiu Nicolaescu în *Mihai Viteazul* (vezi tensiunea de la începutul seriei, când Mihai și boierii Buzești încearcă să oprească perceperea tributului uman plătit de comunitatea românească Porții, incident care presupune întâlnirea cu renegatul Hassan, care după bătălia de la Călugăreni-1595, redevine românul Ionică și garda de corp a domnului!). Chiar și în momentele de teribilă și sângeroasă confruntare militară, câteva scene, unele de un burlesc condamnabil² par a detensiona spectatorul. În manieră aproape stereotipală, exotismul țiganilor implicați în evenimente minore prin câteva figuri pitorești de servitori loiali și descurcăreți sau de doici și servitoare devotate și guralive (vezi mai ales în *Frații Jderi*, *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475* și seria *Haiducilor*) asigură alături de scenele de beție descalificantă sau de *loisir* carnal specifice Celuilalt momentele umoristice ale unor astfel de producții (în *Mihai Viteazul*, într-un episod de alcoolism colectiv, nobilii maghiar îlucid pe Király, unul dintre partizanii secui ai domnului muntean, înjunghiindu-l ca pe un porc preparat pentru proțap; turcii – sultani și pașale, îndeosebi – sunt întotdeauna surprinși în scene de desfrânare, benchetuind în svonorile muzicilor orientale și admirând carnația luxuriantă a dansatoarelor, adevărate hurii terestre!). Lipsesc, în schimb, filmele care să abordeze cu deferență și autoironie temele propriiei mitologii istorice, exersate în cultura occidentală, celebre fiind în acest sens, seriile franțuzești ale *Companiei a șaptea* (eroismul soldaților francezi, pare, în campania din 1940, rodul comicului de situații!) și trilogia *Astérix* (o abordare detașată a confruntării și sintezei etnogenetice galo-romane; ultima parte a trilogiei – *Misiunea Cleopatra* – a fost regizată de Alain Chabat în 2002).

Este cunoscut îndeobște faptul că fiecare națiune își construiește propriul Panteon, reper fundamental pentru memoria sa³. Fiecare civilizație se raportează la figurile părinților fondatori, ale sfinților sau liderilor charismatici, plasându-se astfel sub auspiciile postulatului lui Stefan Czarnowski pentru care „nu există națiune fără mit, fără erou și fără liturghie politică în care se fixează conștiința colectivă și în care se proiectează continuitatea unei istorii”⁴ prin intermediul memoriei naționale. „Nici o comunitate nu se poate dispensa de eroi, de salvatori, atât în viața curentă, cât și în sensul memorării tradiției istorice”⁵, și aceasta în contextul în care personajul providențial, mediator între oameni și divinitate sau oameni și istorie, se impune în proiecțiile socio-civice și identitare

¹ V., în cazul Panteonului românesc, lectura istoriografică mitologică și identitară, demers mai explicit la nivelul literaturii minore a subiectului, lectură care asigură trecerea de la registrul mitic la cel istoric al sacrificiului lui Mihai Viteazul, al eroilor războaielor pentru statalitate și independență, al cultului eroilor din Decembrie 1989.

² V. cum la începutul filmului *Neamul Șoimăreștilor*, unul dintre eroii pozitivi ai narațiunii cinematografice, Ispas, reprezentantul exponențial al răzeșimii tradiționale își înfinge sabia, cu un „umor gros”, în posteriorul unui dușman!

³ Chantal DELSOL, Michel MASŁOWSKI, Joanna NOWICKI (coord.), *Mituri și simboluri politice în Europa Centrală*, trad. L. Papuc, Editura Cartier, Chișinău, 2003, p. 211.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Lucian BOIA, *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București, ed. 2002, p. 282.

încă de la cultul eroilor din Antichitate și până în societatea postmodernă¹. Ape-
lul la intervenția unui salvator este lansat de comunitatea aflată în momente de
dezechilibru, de incertitudini și confruntare². Astfel, eroii naționali există doar în
relație cu lectura identitară a istoriei. Fiecărei etape istorice îi corespunde o anu-
mită tipologie a eroității dictate de exigențele realității. În fiecare erou, indiferent
de aria sa de acțiune, există un salvator potențial, care, în funcție de contextul isto-
ric care îl întrușează sau îl reconstruiește, joacă rolul fondatorului și/sau
civilizatorului sau animă dimensiunea escatologică devenind, în această manieră,
refondatorul comunității. Această ultimă treaptă a sublimării personajului exem-
plar este prezentă în fenomenele de reconfigurare a eroizării în perioadele de re-
construcție identitară (proprie națiunilor care își configurează reprezentările mi-
tologice, națiuni aflate la debutul afirmării identitare, cum era și cazul „construi-
rii națiunii române socialiste” care avea nevoie de un trecut istoric reprezentativ
pentru grandoarea proiectelor epocii ceaușiste) sau de criză identitară, când an-
gajarea eroului salvator revendică actul sacrificării acestuia, deoarece matricea
biblică a jertfirii presupune identificarea eroului cu lumea pe care o reprezintă și
o mântuie. Totodată, rezolvarea christică a relației erou-comunitate (rezolvare
transfigurată din perspectivă seculară în societățile totalitare) face ca personajul
providențial să devină întruparea comunității. Matricea christică permite fina-
lizarea parcursului final al identificării (dimensiunea transcendentă a procesului
eroizării). Victoria eroului și implică a comunității pe care o reprezintă se înfăp-
tuiește dincolo de contingent, „eroul devenind salvator și profet”³, ghid și protec-
tor spiritual al poporului său, catalizator și amplificator al mesajului depozitat în
imaginele socio-politice al comunității pentru care eroul reprezintă un element
referențial original. Astfel sunt „construiți” în filmele care îi abordează: Mihai
Viteazul și boierii din clanul Buzestilor în filmul *Mihai Viteazul* și în *Buzduganul
cu trei peceți*, regele dac Decebal în *Dacii* și în *Columna*, frații Jderi în *Ștefan cel
Mare – Vaslui 1475*. Interesantă este în portretizarea eroului salvator, raportarea
dintre potențialul real al personajului și reprezentarea arhetipală a Eroului. Lo-
gica mitului face ca eroul real să fie încorporat în structura arhetipului, forța
personajului mitizat hrănindu-se din credința colectivă în funcția de mediere pe
care acesta o realizează între comunitate și istorie, între contingent și sacru. Per-
sonalitățile istorice devin astfel personaje simbolice și spirite tutelare⁴, imaginea
lor fiind invocată mai ales în perioadele de criză. O astfel de percepție a perso-
najului istoric investit cu atribute escatologice exprimă viziunea asupra destinu-
lui colectiv al comunității, comunitate care prin procese culturale aproape
combustive își construiește, la nivelul imaginarului, o galerie de eroi repre-
zentativi și eficienți la nivelul autostereotipului identitar. Ca stare definitivă,
personajul filmului românesc, îndeosebi eroul principal, evoluează „programa-
tic” între *furor heroicus* și *furor divina*. Astfel, la Călugăreni (1595), domnitorul
Mihai Viteazul pare prin cutezanța sa, în timpul confruntării cu turcii, asemenea
invincibilului Ahile, sau asemenea tuturor eroilor cu impact identitar major în

¹ V. excursul propus de Andrei PIPPIDI în *Despre statui și monumente*, Polirom, Iași, 2000, pp. 12-13.

² Raoul GIRARDET, *Mituri și mitologii politice*, trad. G. Adameșteanu, Editura Institutul European, Iași, 1997, p. 69.

³ Chantal DELSOL, Michel MASŁOWSKI, Joanna NOWICKI (coord.), *Mituri și simboluri politice...* cit., p. 29.

⁴ Alexandru ZUB, *Istorie și finalitate*, Editura Academiei, București, 1991, p. 51.

istoria popoarelor¹. „Pasiunea animalică” îmbinată cu credința în legitimitatea cauzei par a-i fi animat și pe țărani care au constituit „oastea cea mare” a lui Ștefan cel Mare; aceștia din urmă, blânzi și sfătoși în vreme de pace (actorii specializați în astfel de roluri în aproape toate filmele istorice românești abordate au fost Ernest Maftei și Mihai Mereuță; chiar dacă înaintau în vârstă, eroii exponențiali interpretați de ei „se contaminau” de la evoluțiile fiziologice ale actorilor), „înarmați cu ghioage” în situații de conflict erau precum eroii Antichității care nu aveau nevoie decât de furie, de „regresia la animalitate pentru a fi victorioși”². Eroul are superpotențele implicate de arhetipul războinicului, supercalități regăsite în ciclul popular al *Novăceștilor*. Fie domn sau țaran, eroul este mereu animat de o „ură sfântă” față de Dușman, ură depășită doar de o inegalabilă dragoste față de propriul „neam” (popor). Palide excepții par a fi: domnitorul moldovean Dimitrie Cantemir, care deși era definit și el drept „un adevărat cavaler al independenței”, dominat fiind de discursul raționalist cu referire la putere, conform scenariului sincronist, era comparat cu filosoful Leibnitz³ și Mircea cel Bătrân. Cel puțin aparent, acesta din urmă pare construit prin îmbunătățirea modelului monarhic davidian, adică este viteaz (dar cu prudență), înțelept (mai înțelept decât biblicul David!) și „bunul” care îl inițiază pe preadolescentul nepot Vlad (viitorul Vlad Țepeș) în responsabilitățile judecătii domnești, chiar dacă aceasta se fundamentează pe eficiența pedagogiei morții, pe exemplaritatea pedepsei cu moartea. Tot Mircea corespunde eroului escatologic prin atitudinea finală sacrificială; precum El Cid în fața maurilor, Mircea deși grav rănit, cere să fie fixat în șaua calului pentru ca ostașii îmbărbătați de prezența sa, fie și îndepărtată, să facă față confruntării cu turcii.

Moartea eroului e frumoasă, estetizată. De regulă, acesta nu este ucis printr-o singură lovitură, ci cade sub o polăie de săgeți sau este asasinat ca urmare a conspirațiilor. Introducerea tehnicii *relantiului*, concentrarea pe cadrul natural al ultimului act, dușmanul rămânând în fundal în calitate de instrument al destinului, fac din moartea fizică a eroului singura poartă de intrare în eternitatea istoriei (în acest sens, cea mai impresionantă scenă, filmată prin tehnica mai înainte menționată, pare moartea domnitorului muntean Mihai Viteazul; domnitorul asasinat în 1601 din ordinul Habsburgilor, înainte de a se prăbuși ca urmare a loviturilor aplicate de complotiști – prăbușire pe care filmul nu o reproduce – contemplă senin, pe un fond liric oferit de muzica lui Tiberiu Olah, natura spațiului matricial și pare a se contopi cu aceasta, ca într-un orgasm cosmic⁴). Dimensiunea sacrificială

¹ V. comportamentul asemănător al eroului antienglez din secolul XIII, William Wallace, versiunea scoțiană a lui Robin Hood în *Braveheart/Înimă neînfricată*, scenarist: Randall Wallace, regizor și actor în rolul principal: Mel Gibson, producție 1995.

² Angelo MITCHIEVICI, „Povești, legende, utopii. Dumitru Almaș la școala istoriei”, în *Explorări în comunismul românesc*, II, Polirom, Iași, 2005, p. 351. Aprecierile autorului deși se referă doar la proza istorică pentru tineret pot fi aplicate cu referire la comportamentul țaranului-luptător din filmele istorice românești. Dacă țaranul reprezenta calitatea de „talpă a țării”, boierii erau înfățișați precum în eposul popular baladesc: trădători prin definiție și țapi ispășitori precum în *Vlad Țepeș și Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*.

³ V. *Dimitrie Cantemir*, regizor: Gheorghe Vitanidis, scenariu: Mihnea Gheorghiu, cu Alexandru Repan în rolul domnitorului și Ion Popescu-Gopo în cel al lui Petru I al Rusiei, producție 1975.

⁴ Muzica unui film, „partitura” trebuie să se „modeleze” pe scriitura filmului, căci nu calitatea intrinsecă a muzicii contează, ci corespondența ei dramatică – Victor MAȘEK, *Arta de a fi spectator. Contribuții la estetica receptării*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 170.

este redată nu doar prin dramatisul morții fizice a eroului, ci și prin jertfele anterioare actului final. Astfel, dacă în *Dacii*, Decebal își sacrifică ritualic fiul, cinstindu-l astfel pe zeul Zalmoxis, iar în *Columna* (în scena de debut a filmului) se sinucide pentru a nu deveni doar un alt trofeu care să argumenteze explicit prin prezența sa la Roma în calitate de învins, srălucirea acesteia, în *Mihai*, domnitorul primei uniri a principatelor române (1600) își sacrifică și el fiul, trimițându-l în iureșul luptei (de dragul exemplarității mitologice a personajului, scenaristul Titus Popovici eludează adevărul istoric, căci Pătrașcu, fiul lui Mihai și al Doamnei Stanca, va supraviețui în Europa destul timp după consumarea faptelor de epopee).

În schimb, Dușmanul este minimalizat, nu are individualitate, este cel mult o masă ostilă sau un personaj abstractizat care conține particularitățile caracteriologice ale acesteia. Agresorul este întotdeauna Celălalt (doar marginal se prezintă date secvențiale despre fraticidele lupte pentru tron, lupte care au măcinat instituțional principatele române, făcându-le vulnerabile politic și militar în fața statelor vecine), filmele istorice alimentând astfel nu numai sentimentul legitimității istorice, dar și cultura războiului, a resentimentului istoricizat astfel. Dacă este vorba de individualități atestate istoric, precum conducătorii militari și politici, aceștia suportă un proces de minimalizare și ridiculizare chiar. De cele mai multe ori, acești lideri par posedați de „patimi lumești” precum trufia și dorința de putere (vezi sultanii și pașalele turcești, îndeosebi Mahomed al II-lea în *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475* și în *Vlad Țepeș*, dar și „occidentalii cei trufași” din *Mihai Viteazul* – precum Bathoreștii și generalul austriac Basta, iar în *Mircea* – cruciații și reprezentanții Papei). Deși viziunea materialist-istorică exprimată în scenariile filmelor este una de esență seculară, viciile Dușmanului par desprinse din nomenclatorul păcatelor incriminate de biserica tradițională; cea mai des reprezentată (printr-o recuzită clișeizată) este „desfrânarea”. În timp ce strămoșii daci și români, și mai ales conducătorii lor, păreau centrați numai pe dorința de a proteja comunitatea, ceilalți lideri par prinși în capcana zădărniciilor: căutarea nefirească a pietrei filosofale (preocupare prioritară a împăratului romano-german în *Mihai Viteazul*), practicarea unui *loisir* carnal, a unei existențe orgiastice de către comandanții otomani în toate filmele cu tematică istorică, chiar și în cele care deși sunt considerate filme de aventuri au atingere cu tema antiotomană¹. Cinefilului i se amintește, în acord cu cultura manualului, că: turcii, ungurii, nemții, și mulți alții sunt Dușmanul virtual și de aceea ca bun cetățean, el consumatorul de filme istorice, trebuie să fie mereu în alertă, deoarece este alături de comunitatea sa (națiunea socialistă) „la răscruce de drumuri”. O astfel de viziune sado-masochistă asupra propriului „destin istoric” naște doar gloriei martirice, obsesia calvarului istoric, dar și tablouri istorice specta-

¹ V. *Nemuritorii* (regizor: Sergiu Nicolaescu, producție 1974). Subiectul este legat de ideea moștenirii politice lăsate de Mihai Viteazul, căci „nemuritorii” sunt 13 fideli domnești, căpitani care rătăcesc prin Europa purtând spre Țara Românească idealul politic al domnului, ideal rămas materializat în câteva suflete credincioase amintirii voievodului și în steagul domnesc al unirii și neatârnării, steag care era păstrat într-o ladă în care dușmanii, dar și unii dintre foștii soldați domnești credeau că se află o comoară. Deși este grotesc și pe alocuri comic, filmul care presupune consumarea fizică a eroilor (doar fizică nu tragică, căci doar moartea glorioasă și sacrificială pentru idealul comunității asigură intrarea în istorie, echivalentul secular al nemuririi!) a fost vizionat până în 1990 de 7 milioane de spectatori. În aceeași categorie se încadrează și „filmul de aventuri” *Mușchetarul Român* (regizor: Gh. Vitanidis, producție 1975). Mihai, personaj devotat domnitorului Dimitrie Cantemir, devine un fel de Zorro moldav, angajat în aventuri picaresce în Europa pentru a recupera manuscrisul furat al cărții cantemirești: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae*.

culoase precum cele din *Mihai Viteazul*¹. Acestei percepții fataliste a propriei istorii i se opune (uneori) explicația marxistă care presupune că sfârșitul istoriei tragice poate fi asigurat doar de extinderea la scară universală a comunismului fundamentat pe principiile internaționalismului proletar, pe egalitarismul socio-cultural.

Filmul istoric românesc din epoca ceaușistă, film căruia nu-i lipsesc elementele specifice cultului sângeros al strămoșului, cultul romantic al eroului, sau acel *Blut und Boden* din cultura nazistă², este lipsit, în schimb, de acea magică și/sau sacralizantă valoare a obiectelor simbolice precum *Excalibur-ul* lui Arthur³ sau sabia libertății oferită de divinitate Ioanei d'Arc⁴. Astfel, pentru a potența valoarea mitologică a personajului Mihai Viteazul, scenaristul Titus Popovici putea utiliza interesantele informații pe care cronicarul de limbă germană Baltazar Gàspar, contemporan cu evenimentele, le-a furnizat în legătură cu cerbii care l-au urmat pe domnitor în iureșul bățăliilor; aceeași sursă afirma că după moartea celor doi cerbi, norocul l-ar fi părăsit pe domnitor. În lipsa unui astfel de cadru mitologic, filmele istorice românești sunt doar simple „liturghii roșii”; ansambluri de reprezentări care celebrau o istorie fără dimensiune spirituală autentică și cultivau o cvasireligiozitate lipsită de Dumnezeu, „spiritualitate” concentrată pe meditația permanentă asupra ideii de patrie, filmele istorice românești se manifestă ca artefacte de mistică naționalistă, și de ce nu, de imemorial cult sacrificial. De altfel, textele programatice ale perioadei, îndeosebi „sacrosanctele” cuvântări ale Secretarului General, explicau finalitatea creației de film, inclusiv istoric, și anume impunerea personajului exemplar și referențial. Astfel, narațiunea filmică devine un pretext, un suport care să susțină situațiile dramatice menite să stimuleze afectele, asumările și comportamentele exemplare. Această finalitate este definită de Ceaușescu, pentru care personajul cultivat de filmul românesc trebuia să semene cu

„...oamenii muncii, cei care au realizat tot ceea ce am obținut în dezvoltarea patriei socialiste [...] Avem nevoie de o artă, de o cinematografie, de un teatru care să prezinte esența, modelul omului pe care trebuie să-l făurim! Chiar dacă câte odată trebuie să înfrumusețăm un erou, e bine ca el să devină model, ca tineretul să știe, să înțeleagă că așa trebuie să fie”⁵.

Practica și retorica totalitară a eroizării sărăcește substanța eroică și simbolică a personalității istorice subordonând-o discursului politic și cultului personalității Liderului, eroul colectiv sau/și individul exponențial și anonim fiind considerate

¹ Aprecierile criticii cinematografice de film se refereau la „imaginile mai curând strălucitoare decât pastelate”, realizare a operatorului George Cornea; „Filmul vădește, în ciuda decorurilor uriașe și a numeroaselor exterioare, o factură intimă care lipsește majorității filmelor istorice similare; Amza Pellea este un fel de Charlton Heston” – *The Sun Times*, aprilie 1973 și *Films and Filming*, august 1973 – *apud Magazin cinematografic*, 1974, pp. 29-30.

² Adelin GUYOT, Patrick RESTELLINI, *Arta nazistă*, trad. C. Jinga, Corint, București, 2002, pp. 180-190.

³ Prezent chiar și în recenta și insolita interpretare a „materiei bretone” a miturilor societății perfecte, din perspectivă cavalească, a comunității Mesei Rotunde din cetatea Camelot – *King Arthur*, regia: Antoine Fuqua, cu: Clive Owen, Keira Knightley, Mads Mikkelsen, Ioan Gruffudd, producție 2004.

⁴ Acesteia din urmă i-au fost dedicate foarte multe producții cinematografice; remarcăm *Patimile Ioanei*, peliculă realizată de Carl Theodor Dreyer și Robert Bresson în 1962, film care insistă pe misiunea escatologică dar și pe drama personală a eroinei.

⁵ Nicolae CEAUȘESCU, „Consfătuire de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative (2-3 august 1983)”, *Almanahul Cinema*, 1983, p. 2.

doar emanații ale microcosmosului tradițional. Cultul personalității politice devalizează Panteonul național, transformându-l în pretext al elogierii „conducătorului fondator” („Ctitorul”, cum era denumit Ceaușescu în actele publice și cu prilejul discursurilor rostite de reprezentanții nomenclaturii, de culturnici la așa-zisele „mari adunări naționale” prilejuite de aniversări eponime, comemorări și inaugurări de „obiective economice și culturale”); prin acesta, Panteonul comunist era construit ca sinteza supremă a demersurilor eroice anterioare. De aceea, după consumarea epocii totalitare, se manifestă nevoia de refacere a patrimoniului martirologic de care depinde regenerarea, dar și modernizarea cadrelor percepției identitare, trăirea pozitivă a propriei istorii. Pe de altă parte însă, păstrarea unor structuri de imagini formal emoționale și desuet apologetice în discursul public despre evenimentul reprezentativ, transformarea comemorării în capital electoral pentru Puterea care se instituie în organizatorul și în potențialul beneficiar al omagierii, determină la nivel colectiv, frustrări și abandon identitar, refuzul elementelor de ritual politic tradițional, elemente percepute drept arhaice și nereprezentative pentru sensibilitatea noului mileniu. Contradiscursul popular și desacralizant propus încă din perioada comunistă impune și alte imagini decât cele mitologice. Astfel de abordări pot avea rădăcini mai vechi, anume în atitudinile manifestate la nivelul culturii orale, a folclorului urban din Epoca Ceaușescu, folclor care își găsește expresia și efectul deflaturiv în anecdotica cu tematică politică și istorică; poate cele mai populare bancuri din ultima categorie erau cele cu „Fane Babanu” și „Mișu Caftangiu”, produse de consum cultural îndelungat, căci mai circulă și astăzi. Bancurile, prin degradarea episodului de substanță politică sau/și istorică pe care îl abordează sunt manifestări ale atitudinii culturale de divergență, de refuz al culturii oficiale¹. Bancul politic, prin utilizarea – ironiei, relativizării spațiului și timpului, ireverenței, chiar licențiozității – realizează vulgarizarea și demontarea temelor discursului politic și identitar oficial, devenind replică defrustrantă vis-à-vis de acest tip de discurs. În schimb, motivul istoric este supus unui proces de simplificare și relativizare a contextului istoric, conform cu logica desacralizantă a vulgareții istorice, în scopul realizării familiarității cu spațiul istoriei, cu personalitatea eroizată/confiscată de cultura oficială. Situarea în derizoriu a personajului mitic este o constantă a raportării la celebrarea dedicată acestuia, ea fiind mai accentuată în perioadele de criză socială și identitară.

Identificarea regională era puternică chiar și în perioada comunistă, cu toate încercările politicilor culturale și sociale de uniformizare identitară. Logica imanentă a acestui criteriu de identificare presupune metamorfozarea toposului geografic în unul axiologic. Deși par aspecte secundare, totuși, excesele și supralicitările unor astfel de identificări în detrimentul celor naționale cunosc o anume emergență în anii '80 în relație cu migrarea forței de muncă din Moldova înspre Transilvania, mișcare percepută la nivel colectiv ca un soi de invazie. O anecdotă care a circulat în mediile urbane din Transilvania de sud-est într-o perioadă de afirmare a temelor epopeii naționale surprinse de filmografia istorică, explică maniera de asumare a figurilor identitare, reprezentative pentru eposul românesc; se spunea că la vizionarea peliculei *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475*, la celebra interogație a voievodului „Unde sunt moldovenii mei?”, cei mai mulți dintre spectatori ar fi strigat: „La Brașov, Măria Ta!” (alți informatori afirmă că locul episodului l-ar fi constituit un

¹ Dana Maria NICULESCU-GRASSO, *Bancurile politice în țările socialismului real. Studiu demologic*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999, p. 18 ș.u.

cinematograf din orașul Târgu Mureș). Parțial, această anecdotică cu o anumită funcționalitate și astăzi explică în parte popularitatea scăzută a figurii lui Ștefan în spațiul transilvan. Ardelenii sunt mai legați de simbolistica oferită de figurile lui Mihai Viteazul, Vlad Țepeș, Avram Iancu, imagini care reprezintă vectorii tradiționali ai eforturilor de apărare și afirmare a identității românești amenințate. Memoria colectivă care este mai degrabă satisfăcută de discursul imaginii comunicate și impuse prin mijloacele produselor cinematografice și mediei vizuale a reținut chipul filmic al actorului Gheorghe Cozorici care l-a interpretat în filmele lui Mircea Drăgan pe Ștefan cel Mare. Imaginea actorului s-a suprapus peste portretul votiv de la Voroneț, reprodus timp de decenii în manualele a generații întregi de români. Retorica filmului, populistă și anistorică, a convins mai mult decât artefactul, imaginea propusă de comanda politică și identitară a fost mai aproape de percepțiile și exigențele identitare și de consum cultural decât de realitatea istorică. De altfel, filmul, prin folosirea calităților pedagogice explicite, are efecte imediate la nivelul asumării discursurilor despre istorie; prin tehnicile filmice ale narării epice, prin imagini care comprimă, simplifică și pigmentează afectiv esența acțiunii evenimentului, cinematograful face inteligibile momentele istoriei subiective și difuzează reflecțiile sale comune, emoționale și clișeizante vis-à-vis de istorie¹. Nu întâmplător, factorii de decizie politică și culturală implicați în actele de comemorare au asigurat în România și în Republica Moldova rularea respectivelor producții de film istoric². Receptarea discursului filmic a determinat reacții divergente. Astfel, dacă unul dintre spectatorii care participase și la figurația istorică a filmului *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475* consideră că pelicula are valoare pedagogică și recuperatorie inegalabilă pe fondul crizei valorilor tradiționale: „E filmul poporului român, să-l vadă toți de o mie de ori, ca să învețe ce oameni erau moldovenii pe vremea aceea și să le fie rușine în ce hal au ajuns”³, ancheta *Jurnalului Național* care a investigat în perioada postfestivă a lui 2004 localități din Moldova aflate în aria istorică a evenimentelor majore care au marcat epoca lui Ștefan a ajuns la concluzii stupefiante: în comuna Muntenii de Jos (jud. Vaslui), comună care se revendică drept loc al bătăliei de la Podu Înalt, programul comemorativ deși a presupus încă din luna iunie o implicare colectivă (cel puțin formală)⁴, „urmașii răzeșilor par coplesii de greutatea prezentului și sunt puțin impresionați de vibrațiile istoriei”⁵.

¹ O astfel de analiză este dezvoltată și de Ioan Aurel POP în „Ștefan cel Mare între omagiere și interpretare” (anchetă), *Contrafort*, nr. 3-4, 2004.

² Din această perspectivă s-au remarcat galele de film organizate în Republica Moldova ca urmare a eforturilor opoziției proromânești. Între 25 iunie-4 iulie 2004, la Chișinău, la cinematograful „Odeon”, a avut loc Decada Filmului Istoric Românesc, eveniment care a presupus vizionarea a zece filme despre personalitatea lui Ștefan cel Mare și istoria poporului român. În luna iulie, o producție a cinematografului din Republica Moldova era în faza de finalizare; ne referim la proiectul artistic *Ostașul lui Dumnezeu* (autorii scenariului erau Nicolae Esinescu și Vasile Pascaru) – v. *semnalele* presei românești (îndeosebi cele ale Liliane Popușoi din *Flux*). În România, îndeosebi în aria geografică a manifestării operei ștefaniene, la Suceava, Iași, Bacău, Târgu Neamț, Vaslui, com. Băcăuani (jud. Vaslui), com. Vidra (jud. Vaslui), Focșani, s-au vizionat filmele lui Mircea Drăgan, peliculele realizate după narațiunea lui M. Sadoveanu, *Frații Jderi* – *semnalul* din *Obiectiv*, IV, nr. 163, 2004, p. 3.

³ Din interviul vârstnicului Vasile STRATINA, „«Ștefan cel Mare» – filmul vieții mele”, *Jurnalul Național*, XII, nr. 3388, 2004, p. 6.

⁴ Aprinderea, în iunie, a unei făclii la monumentul lui Ștefan din Băcăuani, unul din satele comunei, efectuarea unor lucrări de introducere a gazului în zona unde s-a crezut că vine premierul în vizită, difuzarea la căminul cultural, a filmului *Ștefan cel Mare – Vaslui – 1475*, o ceremonie organizată de oficialii locali la statuia domnitorului ridicată la Băcăuani în 1975.

⁵ *Jurnalul Național*, XII, nr. 3387, 2004, p. 1.

Motive secundare prezente în mai toate filmele analizate de la *Dacii* la *Mircea* sunt și ele expresia reprezentărilor majore ale istoriei: paranoia comploturilor împotriva eroului escatologic și tradiția discursului anticlerical, în mod accentuat anticatolic. Astfel, în *Mihai Viteazul* și în *Buzduganul cu trei peceti*, cu diverse prilejuri, domnul Mihai vorbește de fariseismul catolicilor; deși emite, de regulă, fraze profetice, nu de puține ori, domnitorul folosește expresii peiorative precum cea prilejuită de episodul aducerii în fața sa, de către secui, a capului principelui Andrei Bathory, care era totodată și cardinal, nu doar un „biet popă”. În *Mircea* se dă de înțeles că la fel de puternic și poate mai perfid decât pericolul otoman este cel maghiar, pretențiile coroanei maghiare „apostolice” fiind susținute de Biserica Romano-Catolică, ierarhii acesteia fiind acuzați de „iezuism” (înainte de înființarea ordinului monastic al iezuiților!...*n.n.*) fiind implicați în manipularea unora dintre membrii familiei domnitorului și în complotul care viza suprimarea „incomodului” domn muntean (reprezentantul Papei îl sfătuiește pe „coregentul” Mihail să-șiucidă tatăl pentru a domni deplin și pentru a aplica politica Occidentului!).

Filmele despre perioada Antichității dacice și romano-dacice: *Dacii*, *Columna* și *Burebista*, spre deosebire de cele care au abordat puținele episoade de glorie medievală legate de proiectul identitar, beneficiind de date istorice sumare (deși cei care au oferit consiliere științifică au fost nume de referință ale istoriografiei oficiale) au recurs la tradiția populară, la contaminarea cu motive specifice mitologiei clasice. În acest sens, sunt exploatare funcționalitățile schizoidale ale raportului dintre pasiune și datorie, raport pe care scenaristul filmului *Dacii* îl exemplifică prin drama eroilor secundari: Meda, fiica lui Decebal (aceasta deși este îndrăgostită de generalul Severus, după ce îi vindecă acestuia rănilor căpătate în urma unei confruntări cu dacii și după o scurtă idilă, îl predă pe general liderilor daci) și romanul Severus care deși află chiar de la Decebal că este fiul unui nobil dac trimis la Roma să monitorizeze dușmanul, nu se poate dezice de identitatea romană; totuși, înainte de a muri, Severus dorește să o facă precum un dac, adică zâmbind și ținând un bulgăre din țărâna Daciei în pumn. *Hibris-ul* și patima răzbnării domină discursul filmului *Columna*, care dorește să facă accesibil la modul didactic procesul romanizării dacilor cucerii (în mod concret, ultimii fideli ai lui Decebal se pregătesc de ofensivă și de răzbnare ignorând prefacerile ireversibile care au loc în Dacia Felix). Dimensiunea stereotipă a discursului cinematografic apare astfel organic, chiar ombilical legată de evoluția discursului istoriografic și politic, de sinuozitățile și tribulațiile etapelor sale. Această relație, dialectică am zice folosind o expresie rutinată în limbajele de lemn, este vizibilă încă de la primul film istoric de succes: *Dacii*, primul film istoric românesc de anvergură, în fapt o coproducție româno-franceză care se înscrie în categoria superproducțiilor, adică în categoria peliculelor realizate cu multă figurație, cu decoruri dificile, cu mari mișcări de mase, cu ample reconstituiri istorice. Dezvoltând motivul dihotomiei tragice datorie-pasiune, în economia episodului prevalează datoria față de pământul strămoșesc și față de cei în inimile cărora pulsează același sânge, ideea de trădare fiind exclusă; prin această episod se încerca inocularea în conștiința spectatorilor a ideii de sacrificiu suprem pe altarul luptei pentru afirmarea societății socialiste. În ceea ce privește scenele de bătălie, celălalt element tipic al genului, remarcăm prezentarea lor într-o manieră decorativă și simbolică, formula regizorală indicând mai degrabă caracterul de confruntare a celor două forțe – dacii și romanii – și mai puțin răzbnul propriu-zis, accentul căzând pe încărcătura dramatică a scenelor

deoarece redarea conflictului romano-dacic nu încerca să alimenteze motivații istorico-ideologice vindicative¹. Din nefericire, filmele următoare și îndeosebi *Mihai Viteazul*, vor insista pe spectaculozitatea și adrenalina generate de confruntările miliare (regizorul Sergiu Nicolaescu a utilizat peste 4000 de figuranți, îndeosebi „soldați în termen”). În *Dacii* și în *Columna*, chintesența dramei constă în primul rând în confruntarea dintre două culturi: pe de-o parte cea tradițională, reprezentată de Decebal, iar pe de altă parte cea romană, pragmatică și expansivă. Din nefericire, din această raportare apar oarecum defavorizați ca imagine „dacii cei bărboși”; nota de sălbăticie exotică a dacilor este amplificată și de apetența acestora pentru băutură (în film sunt prezentate „întrecerile de băut” ale dacilor, dansuri cvasirăzboinice, elemente care conturează portretul dacilor ca barbari; probabil, scenaristul și regizorul au aplicat doar conotația contemporană a cuvântului, nu pe cea din Antichitatea clasică! Câteva decenii mai târziu, în filmul *Buresista*, deși regele dac este prezentat ca rege al „marii împărății a tuturor daco-geților” (citez din scenariul filmului: „Regatul Daciei unite este singurul regat nesupus de romani!”), informația istorică lacunară dă naștere unor incredibile stângăcii „istoriografice” protocroniste, îndeosebi în relație cu descrierea curții regelui, unde re/găsim o copie a Gânditorului de la Hamangia, asistăm la desfășurarea unui ceremonial hieratic presupus de participarea unor tinere femei silfidic înveșmântate, ambiguu și transparent, dar cu motive decorative ce par a abstractiza formele tradiționale ale decorațiilor vestimentare românești; par mai apropiate astfel de reprezentarea arhaică a ielelor decât de cea a unor femei reale! De altfel, elementele etnosimboliste abundă tocmai pentru a demonstra ideea continuității etno-culturale precum și „măreția severă a simplității stămoșești” reliefată, evident, prin raportarea la decadența morală a altor culturi (vezi felul în care sunt tratate și relațiile extraconjugale ale eroilor români; acestea par a rămâne circumscrise dimensiunii platonice, ca și când voievozii și boierii români ar fi fost cei mai credibili practicanți creștini, departe de păcatul clasic al adulterului!). Pe de altă parte, discursul filmelor cu tematică geto-dacică se concentrează pe teza caracterului defensiv al societății dacice, pe existența unei conștiințe a istoricității tracice exprimată în admirația vis-à-vis de personalitățile Antichității (în film se afirmă, precum astăzi sugerează unii daciști, că Spartacus a fost un „mare general al neamului nostru de la miazăzi”). Discursul dacilor despre romani creează impresia că primii fac tot ce le stă în putință pentru a evita războiul, sugerându-se că vinovați de începerea și purtarea acestuia² sunt doar romanii. Astfel ca urmași ai etnogenezei daco-romane, românii riscă autopercepții schizoidale. Simptomatice pentru schițarea imaginii Celuilalt, a străinului ostil sunt heterostereotipurile folosite de Decebal cu referință la romanii care ar fi: „încăpățânați, mulți, lacomi și puternici”. Tot în *Dacii* se impune un loc comun, un autostereotip fatalist „de lungă durată”: „aurul și bogățiile noastre sunt blestemul nostru”, autostereotip relevant pentru explicarea statutului ingrat de popor agresat pentru bogățiile sale (românii ca autohtoni se identifică și azi cu această imagine pe care o aflăm îndeosebi în literatura istorică minoră).

Analiza noastră s-a centrat pe filmele istorice românești cu tematici și episoade definatorii pentru istoria veche și medievală deoarece aceste epoci au fost, cu începere din secolul al XIX-lea, abordate în calitate de „vârste de

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

aur ale națiunii române”, ca fundamente identitare cu rol eponim și civilizator¹; figurile emblematice ale acelor perioade au fost/sunt invocate în relație cu eforturile de reconstrucție identitară, eforturi coordonate în perioada regimului comunist în legătură cu proiectul construcției națiunii socialiste, iar după 1989 în relație cu încercarea de a reconsolida, uneori din perspectivă radicală, mitologiile naționaliste.

Patriotismul socialist a încorporat astfel multe stereotipuri eroice extrase din: românismul ante și interbelic, lirismul identitar exprimat în muzica de film și în caracterul maiestuos al gestualității eroice, epica eroică exprimată în eposul baladesc popular de extracție premodernă și din pedagogia activistă specifică tuturor formelor de identitarism. Cu toată aceasă infuzie ideologică, mitologia filmelor istorice românești din epoca naționalismului-comunist rămâne una de esență sado-masochistă, cultivând teama de Celălalt, fatalismul, așteptarea și obediența istoricizată și cronicizată: „Suntem mici, măria Ta” îi spun edificator boierii lui Mircea, referindu-se astfel la politica cruciată a domnitorului; acest *lamento* definește discursul despre istoria românilor care par a accepta prea ușor dominațiile străine, „plecarea capului”. În schimb, mitologiile altor popoare, mitologii care cunosc și ele mutații semnificative, în funcție de schimbările survenite în contextul istoric particular și mondial, cultivă inclusiv prin filmul istoric, valori moderne și asumarea greșelilor trecutului (vezi în acest sens, cum mitologia tradițională americană care funcționează ca „religie a capitalismului” elogiază eroul obișnuit – predicatorii și pionierii Vestului ca eroi eponimi, imigrantul întreprinzător, El Dorado și comunitatea solidară – adică elementul mitologic care relevă individualism, dinamism, modernism²). Filmografia americană care subliniază: tragismul fraticidului Război de Secesiune, eroismul și umanismul americanului simplu manifestat în timpul celui de al Doilea Război Mondial, dar și „barbarizarea și alienarea soldatului american” în Războiul din Vietnam³ exprimă o asumare lucidă și firească a trecutului istoric, demitologizând și chiar deplângând acele momente care pentru alții înseamnă afectarea mândriei identitare. De fapt, astfel de pelicule își împlinesc funcționalitatea de „locuri ale memoriei” (Pierre Nora).

Deși epoca ceaușistă a trecut, filmele istorice ale perioadei se mai bucură și astăzi de o anumită notorietate, fiind prezentate frecvent în rețeaua românească de televiziuni publice și private sau circulă prin sistemul CD-urilor piratate. Explicațiile acestui relativ succes sunt multiple: boom-ul producției de filme istorice occidentale din al doilea deceniu al mileniului⁴ care semnaleză un potențial special al

¹ Să fie oare vorba de „Mirajul conștiinței de sine”, după cum afirma în epocă criticul cinematografic Adina DARIAN în „Trecutul în fața noastră”, *Almanahul Cinema*, 1981, p. 78.

² V. îndeosebi popularitatea filmelor western regizate de John Ford, îndeosebi una dintre ultimele realizări ale sale, film care sintetizează toate motivele care au animat motivele mitice ale „Vestului Sălbatic”: *How the West Was Won*, cu Henry Fonda și James Stewart, 1963.

³ De la seria lui Frank Capra – *Why We Fight* (1942-1945) și „materia vietnameză” precum cea din: *Taxi Driver* (regizor: Martin Scorsese, 1976), *The Deer Hunter* (regizor: Michael Cimino, 1978), *Born in the USA* (regizor: Oliver Stone, 1989) la opera lui Spielberg *Saving Private Ryan* (1998), peliculă care reia și tematicile stereotipale ale lui Capra adăugându-le însă lipsa resentimentului și „moartea trăită” – v. analiza detaliată în John BODNAR, „«Saving Private Ryan» and Postwar Memory in America”, *The American Historical Review*, vol. 106, no. 3, June, 2001, p. 806.

⁴ V. în acest sens remarcabilul serial britanic *Rome*, o saga a Romei cezariene, realizare cinematografică regizată de Michael Apted și Allen Coulter, cu Kevin McKidd, Ciaran Hinds, Polly Walker, Kenneth Cranham, Kerry Condor, producție 2005.

evocărilor istorice¹, criza modelelor *versus* nevoia de mituri a omului modern, necesitate care derivă din dorința de ubicuitate, de „intimizare” a contactului cu trecutul colectiv și de extrapolare a identificărilor tot mai proteice (să fie la originea acestor „nevoi” noi și totodată vechi, angoasele, dar și expansiunea epistemologică, „explozia imaginarelor” ca expresie a revigorării gândirii mitice?), fenomene care au dus la multiplicarea ficțională a eroilor escatologici (galeria lor implică eroii benzilor animate de tradiție dar și mutații genetici, aceștia din urmă fiind efecte ale manifestării imaginarului științific postmodern, dar și ale scepticismului vis-à-vis de potențele escatologice tradiționale ale eroului obișnuit); am mai adăuga printre cauzele posibile care explică succesul actual al filmului istoric: succesul documentarelor istorice de pe canalele de cultură enciclopedică (precum „Discovery”), filme care îmbină documentul cu discursul accesibil și episoadele de dramatizare ficțională a evenimentului, trezind astfel „curiozitatea anticară” și înlocuind, nu de puține ori, documentarea propriu-zisă, adică lecturarea și studierea referințelor bibliografice ale evenimentului (din această perspectivă, filmul istoric pare multor consumatori culturali, o „bibliografie” mai expresivă); nu în ultimul rând, eficiența anistorică a mitului, inclusiv al celui dezvoltat prin filmul istoric² explică nevoia de imaginar și de metamorfozare a trecutului în funcție de percepțiile și mutațiile prezentului. Miturile sunt sisteme deschise și de aceea pot fi mereu revalorificate socio-politic și cultural mai ales în perioadele de redefinire identitară cum este și aceasta pe care o parcurgem. După 1989, în România, din varii motive – bugetare, de percepție identitară dar și politică – filmele istorice cu problematici de istorie veche și medievală nu s-au mai realizat. De aceea, pare anacronică și paradoxală, hilară chiar apelarea la producțiile filmelor istorice românești din epoca ceaușistă³, ele fiind departe ca explicație de discursul istoriografic academic, de substanța manualelor alternative, dar cu certitudine mai apropiate de nevoia de compensație, într-o epocă care nu pare a alimenta în nici un fel mitologia exemplarității identitare.

¹ În consumul cultural românesc și acum *Mihai Viteazul* rămâne cel mai apreciat film istoric românesc – proiectat de mii de ori pe ecrane cinematografice și de câteva ori pe canalele televiziunii a înregistrat peste 15 milioane de spectatori de la premieră până în 2000.

² O sursă a acestor preferințe provine, poate, dintr-o neîncredere aproape funciară pe care contemporanii noștri o manifestă vis-à-vis de capacitatea omului obișnuit/mediu de a se confrunta cu Sistemul (indiferent ce înțelegem prin acesta!). Consumatorul mediu de cultură, preferă eroul filmelor istorice cu tematică antică și/sau medievală, personaj construit prin eroizarea personalităților de referință din istoria Antichității și Evului Mediu, epoci gândite maniheist și în termenii culturii războiului.

³ Vizibilă în maniera în care, frecvent, posturile publice, dar și cele comerciale de televiziune difuzează filmele epocii ceaușiste, îndeosebi *Mihai Viteazul* și *Burebista*, pe TVR Internațional, post care se adresează, în special, diasporei românești, inevitabil naționalistă!