

# Cuprins

<i>Autorii</i> . . . . .	7
<i>Configurații ale imaginarului în artele din România (Liviu Malița)</i> . . . . .	11

## TEATRU

<i>Masca, arhetip al teatrului (Ștefana Pop-Curșeu)</i> . . . . .	25
<i>Teatrul națiunii (Anca Hațiegan)</i> . . . . .	44
<i>Moduri ale interiorității în drama românească modernă (Laura Pavel)</i> . . . . .	69
<i>Dramaturgia în perioada comunistă (Liviu Malița)</i> . . . . .	88
<i>Imaginarul spectacolului teatral (Miriam Ciubus)</i> . . . . .	111
<i>Teatrul independent și experimental (Olivia Grecea)</i> . . . . .	132

## FILM

<i>Imaginarul rural în filmul românesc (Ioan Pop-Curșeu)</i> . . . . .	147
<i>Identitatea românească în filmul de ficțiune istorică (Daniel Iftene)</i> . . . . .	163
<i>Filmul de actualitate socialist (1950-1989) (Radu Toderici)</i> . . . . .	178
<i>Imaginarul europeanizării în filmul românesc contemporan (Claudia Turcuș)</i> . . . . .	198

## MUZICĂ

<i>Imaginarul europeanizării în muzica românească până la al Doilea Război Mondial (Florinea Popa)</i> . . . . .	217
<i>Muzica românească postbelică (Valentina Sandu-Dediu)</i> . . . . .	234
<i>„Specifice național” și folclor media (Corina Iosif, Adrian T. Sirbu)</i> . . . . .	249

## ARHITECTURĂ

Geneza stilului național în arhitectură ( <i>Ada Hajdu</i> ) . . . . .	271
Imaginarul arhitectural din Transilvania ( <i>Virgil Pop</i> ) . . . . .	290

## ARTE VIZUALE

De la „meșter” în „artist” în civilizația modernă românească ( <i>Ruxandra Demetrescu</i> ) . . . . .	321
Pictura postbizantină pe teritoriul României ( <i>Vlad Bedros</i> ) . . . . .	336
Imaginarul religios ortodox în pictura românească modernă ( <i>Cristina Cojocaru</i> ) . . . . .	353
Folklorul în arta vizuală modernă și contemporană românească ( <i>Rada Niță</i> ) . . . . .	370
Natura în arta contemporană ( <i>Adrian Guşă</i> ) . . . . .	386
Imaginarul identitar în epoca digitală ( <i>Bogdan S. Pecican</i> ) . . . . .	396
Imaginarul tehnologic în artele vizuale ( <i>Horea Avram</i> ) . . . . .	414
<i>Bibliografie</i> . . . . .	437
<i>Index de nume</i> . . . . .	459
<i>Index tematic</i> . . . . .	465

# ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

CORIN BRAGA  
(coordonator general)

V  
*Imaginar  
și patrimoniu artistic*

Volum coordonat de  
LIVIU MALIȚA

POLIROM  
2020

## Constituirea unui discurs cinematografic complex

Dincolo de aceste exemple punctuale, trebuie să studiem modul concret de constituire a unui discurs complex, multifățetat. Discursul despre sat și țăran articulat de filmul românesc, cu mijloacele sale tehnice și estetice specifice, se constituie în câteva categorii transistorice, care sunt ca un fel de râuri ce se varsă într-un bazin semantic mai mare, mai cuprinzător, unde ajung și aluviuni din literatură, muzică sau pictură. Trebuie observat că filmele românești, oricare ar fi fost epoca de producție, au transpus în imagini o serie de constante ale vieții rurale, cu valoare identitară și simbolică foarte ridicată: munca pământului, creșterea animalelor, lupta pentru dreptate și echitate socială, formele complexe ale vieții spirituale țărănești etc.

### *Adaptări după opere literare majore*

Întâi de toate, aceste constante se cuvin studiate în filmele adaptate după opere literare celebre, care au ca obiect principal satul și țăranul. Operele marilor scriitori ruraliști Ion Creangă (1837-1889), Ioan Slavici (1848-1925), Ion Agârbiceanu (1882-1963), Mihail Sadoveanu (1880-1961), Liviu Rebreanu, Marin Preda (1922-1980) le-au furnizat cineaștilor o materie bogată, gata structurată narativ, semantic, simbolic, ce le oferea certitudinea unui succes de public imediat. Există, în cinematografia românească, destule exemple de cariere regizorale care s-au clădit pe adaptări din literatură, mai ales în perioada comunistă, când adaptarea îi ferea pe autorii de filme de pericolul unei abordări directe și fără perdele protectoare a lumii satului.

Mircea Mureșan (1928-2020), de pildă, pe lângă succesele sale circumstanțiale în comedia ușoară, a dat câteva adaptări demne de reținut după marea literatură ruralistă: *Răscoala* (1965), *Baltagul* (1969) și *Ion: blestemul pământului, blestemul iubirii* (1980). Pe lângă încercarea de a reconstitui cât mai exact viața rurală din trecut (așa cum a fost imaginată de marii prozatori), Mircea Mureșan nu este insensibil nici la ceea ce se poate numi „culoare locală”, căci punctează atmosfera filmelor sale cu elemente menite să probeze profunzimea spirituală a vieții țărănești: în *Baltagul*, de pildă, apar procesiuni de nuntă și inmormântare, ba Vitoria Lipan consultă chiar o ghicitoare ca să afle ce s-a putut întâmpla cu pierdutul Nechifor.

Dar Mircea Mureșan nu este nici pe departe singurul regizor care să se fi hrănit cu perspectivele pe care i le deschidea marea literatură ruralistă. Au mai dat adaptări semnificative, fie și numai din punct de vedere istoric și antropologic, chiar dacă nu întotdeauna și estetic: Sergiu Nicolaescu (1930-2013), cu *Ciuleandra* (1984) după Rebreanu, Nicolae Mărgineanu (n. 1938), cu *Pădureanca* (1986) după Slavici și *Flăcări pe comori* (1988) după Agârbiceanu, Victor Iliu (1912-1968), cu *La Moara cu noroc* (1956) după Slavici, Elisabeta Bostan (n. 1931), cu *Amintiri din copilărie* (1965) și *Mama* (1976) după Creangă sau *Tinerețe fără bătrânețe* (1969) după Ispirescu, Dan Pița (n. 1938) și Mircea Veroiu (1941-1997), cu *Nunta de piatră* (1973) după Agârbiceanu, Radu Gabrea (1937-2017), cu *Dincolo de nisipuri* (1974) după Fănuș Neagu. Nu trebuie uitat nici proiectul de suflet al regizorului Stere Gulea (n. 1943), care după ce a turnat o capodoperă

inspirată de *Moromeții* lui Marin Preda în 1987, unde Victor Rebengiuc (n. 1933) încarna un foarte convingător Ilie Moromete, cu dragostea lui, în fond rațională și calculată, pentru pământ, a revenit în 2018 cu *Moromeții 2*, film cu foarte bună imagine alb-negru, dar care se îndepărtează sensibil de romanele din care s-a inspirat, reinterpretează discutable angajamentul politic și destinul lui Niculae Moromete.

### „Blestemul pământului”

Lumea rurală a fost mereu zugrăvită în filmul românesc ca pendulând între doi poli, între material și spiritual, această pendulare și echilibrare diferențind-o de lumea citadină. Lumea rurală s-a axat pe alt tip de activități economice (agricultură, păstorit), cărora li s-au asociat forme de cultură spirituală specifice, marcate de o puternică ritualitate. În centrul acestui sistem complex (material/spiritual) s-a aflat mereu chestiunea „pământului” ca sursă principală de hrană și viață, ca aspirație permanentă a țăranilor săraci, dar și ca suport solid și sursă pentru activitatea de creație simbolică. Încă de la începuturile cinematografului românesc, surprinderea specificului practicilor agricole s-a aflat în atenția creatorilor de film, aceștia încercând să capteze note aparte în filme ca *Agricultura în România* (1911-1912) de Constantin T. Theodorescu, *Cultura inului în România* (1929) sau *Cultura și industrializarea tutunului* (1938-1939), ambele de Tudor Posmantiș (1893-1982), *Cultura bumbacului* (1939) de Paul Călinescu (1902-2000). Mai multe filme au fost consacrate culesului strugurilor și producerii vinului, pentru că aceste practici agricole ocazionau și serbări câmpenești spectaculoase, cu joc și voie bună: *Culesul viilor și fabricarea vinului la via Dealul Zorilor* (1912) de Gheorghe Ionescu, *Culesul viilor la Valea Călugărească* (1927), *Cules de vie la Mărășești* (1928), *Culesul viilor și vinificarea în țară* (1939, 1941), cărora li se adaugă încă cel puțin trei filme date în 1942. Practicile agricole și pastorale au interesat documentariștii din școala gustiană, peste ale căror realizări ne vom apleca în detaliu mai jos, dar și cinematografia din perioada comunistă, care a aruncat asupra lor o privire foarte mediată ideologic, prezentând diramatic realizările unei agriculturi făcute în mod „științific”.

Principala problemă a filmului agricol românesc a fost justificarea evenimentului traumatic pe care l-a reprezentat colectivizarea agriculturii. În toate filmele despre agricultura socialistă s-au subliniat avantajele sale în raport cu agricultura individuală, superioritatea mecanizării și raționalizării culturilor, răutatea chiaburilor, dar și bucuria noilor țărani de a-și pune împreună mijloacele de producție pentru o viață mai bună. Prima tentativă a fost *În sat la noi* (1951) de Jean Georgescu (1904-1994) și Victor Iliu, ecranizare după nuvela *Nopțile de iunie* de Petru Dumitriu (1924-2002). Filmul prezenta tentativele unor țărani săraci de a crea, sub conducerea liderilor comuniști, o „colectivă” în satul lor, chiaburii sabotându-le fără încetare planurile. Unul dintre acești chiaburi, Dumitru, este interpretat convingător de marele regizor de mai târziu Liviu Ciulei, aflat aici la debutul său ca actor de cinema (Popescu, 2011, pp. 80-82). În 1961, s-a realizat câte un documentar despre fiecare regiune a țării în plină colectivizare (Căliman, 2017, p. 15), pentru a se sublinia cât de multe sunt roadele noii lumi. În filmul de ficțiune, Mircea Moldovan (n. 1936) a dat două fresce dramatice ale satului românesc colectivizat sau în curs de colectivizare, *Frații* (1970) și *Viforunița* (1973).

Cel mai bine au prins însă la public filmele în care colectivizarea agriculturii era tratată în note comice, acestea făcând să treacă mai ușor amărăciunea pastilei pe care o

înghițiseră țărani. Geo Saizescu (1932-2013) face, în filmul *Un surâs în plină vară* (1963), un elogiu al „gospodăriilor” cu atât mai pervers cu cât este destul de simpatice și de dinamic din punct de vedere cinematografic. Filmul spune povestea lui Făniță (Sebastian Papaiani), care nu vrea să se înscrie în „colectivă”, ci să trăiască din „comerț” și încearcă tot soiul de mici afaceri pe cont propriu (vânzarea de ouă, ciuperci, oglinzi și gogoși), ca să își cumpere „motocicletă cu ataș”, dar și „casă cu țepuș pe acoperiș”. El nu ascultă de sfaturile înțelepte ale familiei, care și-a găsit deja un rost în gospodăria colectivă (e memorabil rolul lui Dem Rădulescu, frate mai mare, în calitate de sârguincios îngrijitor de porci). În fața eșecului ridicol al afacerilor încercate, Făniță sfârșește prin a se înscrie în gospodăria colectivă, unde își găsește și el un locșor, căci acolo fiecare primește de lucru și se poate dezvolta pe plan profesional. Mai mult decât atât, Făniță cunoaște și dragostea împlinită, în persoana fermecătoarei Liorica (Florina Luican), într-o perfectă simfonie a amorului cooperatist.

Reversul medaliei n-a fost posibil decât după Revoluția din 1989, când în cinematografia românească s-a desenat perspectiva asupra colectivizării ca tragedie ce a distrus clasa țărănească tradițională, bine așezată în rosturile sale seculare. *Undeva în est* (1990) de Nicolae Mărgineanu, bazat pe un roman de Augustin Buzura (*Fetele tăcerii*, 1974), reconstituie cu destul de multă exactitate atmosfera violentă a colectivizării într-un sat din Transilvania, cu rezistența repede strivită a partizanilor refugiați în munți. „Chiaburul” Ion Măgureanu (Remus Mărgineanu) nu înțelege cum, după munca de o viață, după ce s-a străduit să fie virtuos și econom ca să agonisească pământ, este pus de noua orânduire socială pe același plan cu netrebnicii și leneșii, cu bețivii și cu stricații satului. Îi este greu să-și lase ogorul, lucrat de generații de strămoși, să fie prins într-o formă de cultivare și exploatare care nu ține seama de specificul unei agriculturi ce respectă anumite reguli și ritmuri codificate în durata lungă a evoluției sociale. Această încăpățănare duce la distrugerea întregii familii și la triumful noului regim, pe fond de sărbătoare campestră ocazionată de întemeierea gospodăriei agricole colective „Drapelul Roșu”.

Și în filmele documentare postrevoluționare s-a abordat colectivizarea agriculturii sub aspectul ei tragic (poate nu atât de mult pe cât ar fi trebuit), subliniindu-se violența regimului comunist în raport cu țărani care nu voiau să renunțe la posesia asupra pământului strămoșesc. Unul dintre cele mai emoționante exemple este *Colectivizarea în Vrancea*, din seria *Memorialul durerii* de Lucia Hossu-Longin. Sunt strânse acolo mărturiile ale țărănilor din câteva sate vrâncene, care își asumă discursiv condiția de „răzeși” și care povestesc cu emoție, regret și ură despre cum au venit comuniștii peste ei cu tancurile pentru că nu voiau să-și treacă pământurile la „colectivă”. Acțiunea aceasta brutală, după cum își aduc aminte cei care au trăit-o, a fost coordonată de Nicolae Ceaușescu în persoană, aflat la începuturile ascensiunii sale politice spre vârful aparatului de partid și de stat.

### *Strategii de supraviețuire a(le) țăranului român*

Țăranul român trăiește într-o lume dură, aspră, dar și plină de frumusețe, în care trebuie să se lupte pentru fiecare palmă de pământ și pentru fiecare recoltă, dar și să găsească timp să creeze valori spirituale. Supus tuturor rigorilor climatului sau presiunii evenimentelor istorice, țăranul este portretizat în filmele românești ca fiind în același timp

extrem de vulnerabil, oropsit, și extrem de puternic, rezistent, dărz. Pentru a supraviețui, pentru a se adapta, el adoptă diverse strategii, dintre care principalele patru sunt: (a) viețuirea după ritmurile naturii și supunerea la imperativele sale; (b) umorul și buna dispoziție; (c) revolta împotriva unei orânduiri sociale inegalitare și nedrepte, cu arma în mână; (d) supraviețuirea prin progres.

a) În documentarele sociologice românești din perioada interbelică, mai ales în cele realizate la inițiativa lui Dimitrie Gusti (1880-1955), ni se pare astăzi că vedem cum s-a pus în practică și s-a dezvoltat prima strategie: viețuirea după ritmurile naturii și supunerea la imperativele sale. Proiectul gustian inițial cuprindea 10-12 filme (nu toate realizate), dintre care unele sunt considerate astăzi repere clasice ale antropologiei vizuale, nu doar pe plan național: *Drăguș, viața unui sat românesc* (1930), *Un sat basarabean*, *Cornova* (1932), *Obiceturi din Bucovina* (1937). În filmele școlii gustiene se acordă o importanță deosebită meseriilor tradiționale, care nu numai că asigură supraviețuirea economică a comunităților rurale, ci le și garantează o autarhie care le deosebește profund de lumea citadină: creșterea animalelor și cultivarea pământului, pomăritul, pădurăritul, rotăritul, pescuitul, olăritul, culesul viilor, torsul, țesutul și cusutul, ca să le enumerăm doar pe cele mai importante. Totodată, complementar descrierii meșteșugurilor țărănești, se acordă o mare atenție formelor vieții spirituale, în special riturilor de trecere, foarte importante în existența comunităților rurale. În filmele patronate de Institutul Social Român, vedem adesea nunți și înmormântări, cu întreg ansamblul de practici rituale pe care îl presupuneau și cu toată dinamica socială antrenată de acestea. Așa cum afirma Gusti însuși, „studio au fost satul și regiunea”, iar personajele „au fost țărani din satul studiat, așa cum trăiesc ei”. Aceste filme au căutat să surprindă „viața însăși, desfășurată în cadrul ei natural”. Totuși, „elementele documentare” selecționate „pentru o demonstrație cu totul științifică” au capacitatea să devină „un adevărat poem rustic” (citată de Țuțui, 2008, p. 138), ceea ce resimte cu precădere spectatorul contemporan, aflat la mare distanță temporală, socială și mentalitară de ceea ce vede pe ecran.

Filmul *Satul Șanț* (mut 1936, sonor 1939), realizat de Henri H. Stahl și filmat în septembrie 1935, este absolut emblematic în acest sens al transformării elementelor de documentar în „poem rustic”. Munca țăranilor din părțile bistrițene (ca și cea a țăranilor din alte regiuni ale țării) vădește o remarcabilă adaptare la condițiile de mediu și o capacitate deosebită de a rezolva dificultățile în mod eficient, dar și o investire a muncii cu o dimensiune sărbătorească. Pe de o parte, filmul lui Stahl ni-i arată pe șanțeni găsind cele mai bune soluții pentru cultivarea pământului și folosirea roadelor în economia locală (cânepa, de la recoltare până când devine haine), pentru creșterea vitelor și a oilor, pentru transportul fânului pe pantele abrupte de munte. Pe de altă parte, țăranii din Șanț acordau muncii o înaltă valoare spirituală, ceea ce se vede limpede în ritualul cununii de seceriș, prezentat în toate secvențele sale relevante.

Din aceeași vână imaginară cu *Satul Șanț* face parte și filmul lui Paul Călinescu *Țara Moșilor* (1939), premiat la Festivalul de la Veneția. Înalta distincție obținută arată că, în 1939, țăranul român devenise deja un excelent produs de export, care seducea publicul occidental, deschizându-i o lume în același timp arhaică și exotice. Pe lângă multele lucruri pe care le au în comun cu țăranii din alte părți ale României din punctul de vedere al meșteșugurilor, mentalităților, comportamentelor, cei din Munții Apuseni se disting prin anumite ocupații și prin caracter, ceea ce filmul lui Paul Călinescu nu omite

să sublinieze. Meseriile cele mai răspândite în Țara Moșilor sunt cea de lemnar (cu o varietate excepțională de produse finite, greu de imaginat astrăzi) și cea de miner. Regizorul a documentat aceste practici economice cu o deosebită acribie. Cât privește caracterul, la fel ca peisajul în care își duc viața, moșii sunt tari, aspri, neînfricați, rigizi și centrați pe ei înșiși. Imaginile sunt de foarte bună calitate și se disting prin puterea evocatoare, prin bogăția de informații etnoculturale pe care le conțin, dar și prin eleganța compozițiilor vizuale. Interesant este că imaginile de mare valoare documentară se sprijină pe un text literar deosebit, scris de Mihail Sadoveanu (unul dintre autorii de frunte ai tendinței ruraliste în literatura română), dar sunt punctate și de muzica lui Paul Constantinescu (1909-1963).

Este destul de evident că filmele menționate au în centru țărani care își pliază existența pe marile ritmuri ale naturii, pe anotimpuri și cicluri de cultivare a pământului, care se integrează perfect în mediul unde au ajuns să viețuiască și care au conferit acestui tip de existență o extraordinară demnitate rituală, aproape cosmică. Trebuie să ne întrebăm însă dacă acei țărani surprinși în filmele școlii gustiene sau în filmul lui Paul Călinescu erau într-adevăr conștienți de valorile implicate în modul lor de viață sau dacă nu avem de-a face aici cu un efect de perspectivă, datorat faptului că aceste filme au aproape o sută de ani.

b) Când greutățile vieții îl copleșesc, când sărăcia și nevoile par să-i vină de hac, când neliniștea îi cuprinde sufletul, țăranul român mai scapă și răsând de toate acestea, folosind umorul și satira ca arme de apărare împotriva vicisitudinilor existenței. În sîajul acestei tendințe s-a născut un personaj extrem de important al folclorului românesc (dar care împarte trăsături specifice cu personaje similare aparținând altor culturi: Till Eulenspiegel, Bertoldo, Giufă, Nastratin Hogea), și anume Păcală. Protagonist al multor snoave populare, devenit celebru sub pana unor scriitori ca Petre Dulfu (1856-1953) sau Ioan Slavici, Păcală s-a transformat rapid și în personaj de film. Primele tentative îi aparțin lui Aurel Petrescu (1897-1948), care pare să fi fost foarte preocupat de personajul netotului truculent: *Păcală în lună* (1920) este o „comedie bufă cu desene animate”; *Păcală amorezat* (1924) a fost anunțat, însă nu se știe dacă s-a realizat și s-a distribuit, deși s-au păstrat fotografii și revista *Cinema* îl anunța ca terminat; iar *Păcală și Tândală la București* (1926) este un film cu actori. Pentru acesta din urmă, Aurel Petrescu a fost în același timp producător, scenarist, operator de imagine și regizor. Din păcate, cele două filme nu s-au păstrat, existența lor putând fi reconstituită din mențiunile în presă, ori dintr-o singură fotografie, cu Păcală în costum național, adormit lângă o căpișă de fân, care provine din filmul din 1926 (Aurora Pancaldi și Bujor T. Ripeanu, în *Cantacuzino*, 1971, pp. 147-154; vezi și ilustrația 19 din sursa citată). Un alt personaj emblematic din perioada filmului mut românesc, făcând, la rândul său, parte din stirpea lui Păcală, este Haplea, făcut celebru în creațiile animate ale lui Marin Iorda (1901-1972).

Regizorul Geo Saizescu, care a intuit bine potențialul de seducție imaginată al unui astfel de caracter, i-a consacrat mai multe filme și texte. În *Păcală* (1974), spectatorii puteau să asiste la aventurile simpaticului personaj, jucat de Sebastian Papaiani. Problema e că scenariul nu este bine încheșat, muzica păcătuiește prin exces și există o supralicitare permanentă a unor elemente de cultură folclorică (doine, descântece, hore, melodii cântate de Tudor Gheorghe etc.). În conformitate cu stereotipurile ideologice ale epocii, Păcală apare ca un țăran care are o conștiință de clasă bine dezvoltată: el ia (grație umorului său hătru și fluierului fermecat) din agoniseala celor bogați, dobândită

prin spoliere, și o (re)distribuie săracilor. Știe să se bucure de frumusețea firii, fie că este vorba de pământ, copaci, flori și păsări, dar mai ales de nurea femeilor. Iese din orice încurcătură grație farselor pe care le pune la cale și întâmpină totul cu zâmbetul pe buze. Păcală nu e scutit nici de o anumită prostie, dar care – dacă este să vedem doar partea plină a paharului – trebuie citită mai degrabă ca ingenuitate.

Geo Saizescu, în jurnalul cu amintiri referitoare la realizarea lui *Păcală*, menționează o disertație masterală consacrată filmului de Emanuel Mihai Ștefan Udrescu, în care se analizează sistematic obiceiurile și datinile românești, dar și miturile implicate în această creație cinematografică, plus interpretările și rezolvările regizorale concrete ale acestora. Cât privește miturile care subîntind filmul, în viziunea lui Udrescu acestea sunt: mitul cântărețului din fluiet; mitul renașterii, al ciclicității și al nemuririi; mitul sacrificiului; mitul Zburătorului (Păcală fiind un astfel de personaj mitic, care intră noaptea în casele femeilor și le sucește mințile). Prin transcrierea extensivă a unor elemente din lucrarea lui Udrescu, Geo Saizescu arată că el însuși a asumat, ca regizor, o perspectivă puternic mitizantă asupra lui Păcală (Saizescu, 2007, pp. 285-293).

Vrând să profite de aura mitică a personajului, Geo Saizescu a revenit cu un *sequel*, *Păcală se întoarce* (2006), într-o perioadă când cinematografia românească se transforma din temelii și altele erau modelele cinematografice dominante. Din păcate, acest film nu a reușit să se ridice nici măcar la nivelul celui din 1974, rămânând în zona comicului facil și pretențios, desuet și futil.

Un dublu interesant, cu specific local, al lui Păcală, este Nea Mărin Juvete din filmul *Nea Mărin miliardar* (1979) de Sergiu Nicolaescu. Oltean glumeț, plin de candoare și de naivitate, șiret din când în când, Nea Mărin a devenit unul dintre cele mai iubite personaje românești, filmul în care a apărut fiind în topul celor mai vizionate pelicule din România. Mărin iese din toate încurcăturile grație spontaneității și inteligenței sale native, capacității de a se descurca fără să își pună prea mari probleme filosofice, dar și norocului chior care nu se dezlipește de el. Grație interpretării de înaltă clasă a lui Amza Pellea, Nea Mărin a intrat în galeria țăranilor comici din cinematografia românească, însoțit de inseparabila Veta, o „nevastă românească” în adevăratul și profundul sens al cuvântului, și de faimoasa lui servietă cu mănunchiul de praz și boțul de brânză. Personajul este și astăzi capabil de a stârni voioșia spectatorilor.

c) O altă dimensiune importantă a imaginii țăranului în cinematografia românească este aceea a țăranului revoltat, care se răscoală împotriva orânduirii sociale injuste, în numele demnității și al dreptului de a avea pământ, uneori chiar și în numele unui drept mai de bază: acela de a trăi, pur și simplu. Un film al lui Dan Pița din 1983 poartă un titlu ce rezumă perfect această situație delicată a țăranului român, la scara întregii sale istorii: *Dreptate în lanțuri*. Mircea Drăgan (1932-2017) a realizat două filme ilustrative pentru această vână a revoltei, inspirate dintr-un roman de Ioana Postelnicu (1910-2004), *Plecarea Vlașinilor* (1982) și *Întoarcerea Vlașinilor* (1983), despre țăranii transilvăneni care-și apărau pășunile de încercările de expropriere din timpul împărătesei Maria Tereza.

Regizorul Mircea Mureșan a zugrăvit figura revoltatului în două filme al căror interes antropologic n-a pierit nici astăzi, *Răscoala* și *Horea*. În *Răscoala* (1965), după Liviu Rebreanu, avem de-a face cu o focalizare pe masele de răsculați, pe energiile colective ce se dezlănțuie atunci când țăranii nu mai rezistă împilării, foametei și disperării. Excelenta imagine în alb-negru, cu virtuți picturale evidente, este stricată de o muzică stridentă, extradiegetică, în care nu respiră nici spiritul răscoalei din 1907, dar