

NICOLAE ESINENCU CINEASTUL: REVELAȚIILE ROMANTICULUI POSTMODERNIST

Dr. hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

THE CINEASTE NICOLAE ESINENCU: THE REVELATIONS OF THE POST-MODERNIST ROMANTICIST

Summary: The article highlights a unique phenomenon in the Moldovan cinematography of the juxtaposition of neo-romantic virtues to the desecrated spirit of postmodernism. However, the impulse of the last period of the autochthonous film is determined by the rehabilitation through the work of N. Esinencu of the styles neglected for decades, and by the impact of the ethnic and universal meta-symbol of the writer – insular abandonment.

Keywords: late romantic, homo ludens, hierarchy abolisher, identity crisis, insular abandonment.

Rezumat: În articol se evidențiază un fenomen unic în cinematografia moldovenească a juxtapunerii virtuților neoromantice cu spiritul desacralizator al postmodernismului. Or, elanul cutezător al ultimei perioade a filmului autohton este determinat de reabilitarea prin ecranizările operei lui N. Esinencu a genurilor și stilurilor neglijate de decenii, precum și de impactul metasimbolului scriitorului de o deosebită rezonanță etnică și universală – abandonul insular.

Cuvinte-cheie: romantic întârziat, homo ludens, desființător de ierarhii, criză identitară, abandonul insular.

Nu s-a conștientizat la timpul cuvenit, dar nici nu a fost niciodată semnalat impactul primordial al mesajelor operelor esinesciene, precum și al inovațiilor sale genuiniste și stilistice asupra ultimei perioade a existenței filmului moldovenesc. Consider însă că demersul acestui „copil teribil”, precum și-a definit scriitorul însuși condiția sa aparte în literatura moldovenească în 1979, prin lansarea culegerii omonime, are un caracter decisiv în fervoarea amar de scurtă a revenirii la firesc (etapa restructurării timpurii), dar și în disperarea vizionară a postrestructurării.

Nu cred că ar fi o exagerare să constat o reimpulsionare reciprocă dintre poetica nativ cinematografică a lui Nicolae Esinencu și limbajul cinematografic propriu-zis. Neîndoios a fost o regăsire providențială, care a inoculat noi forțe creative atât

operei scriitorului cât și filmului sfârșitului anilor 1980 – începutul anilor 1990. Or, surprindem iarăși excelarea filmului în calitate de metalimbaj al culturii, deoarece anume actul cinematografic ne permite din nou (cum s-a mai întâmplat în cazul creației lui Ion Druță, Eugen Doga, Mihai Volontir) să descoperim particularitățile artistice la o cotă a elocvenței maxime ale unor personalități de o deosebită rezonanță spirituală.

În altă ordine de idei, anume universul esinescian a deschis orizonturi incitante pentru filmul autohton de a depăși obsesia sublimului a anilor 1960 prin dislocarea în dizarmonia colțuroasă a eclecticismului postmodernist. De remarcat faptul că această mutație ontologică este operată de un scriitor – exponent al generației ce vine în artă între două curente referențiale pentru procesul artistic autohton – neoromantismul și postmodernismul. Scriitura dinamică și explozivă a lui Esinencu reprezintă un pod de legătură între generații, deoarece anume el, dezaprobând trecutul cu toată fervoarea unui teribilist, în adâncul sufletului este mistuit de nostalgia paradisului pierdut al visului romantic.

Nicolae Esinencu se inițiază în literatura moldovenească la sfârșitul anilor 60-începutul anilor 70, cea mai cumplită perioadă, când cei mai talentați exponenți ai generației precedente au fost siliți ori să emigreze, ori să se supună conjuncturii revanșarde a timpului. Înainte de explozia generației „ochiului al treilea” asistăm cu uimire la un fenomen unic prin rebeliunea sa – teribilismul sfidător al tânărului Nicolae Esinencu, care desființează din start pudoarea excesivă a predecesorilor săi, dar și idealismul lor etic și predominarea mesajelor de factura unui pronunțat romantism utopic, promovând o scriitură sinceră, dezinvoltă, ce smulge paravanul de pe momentele intime ale existenței umane, în special, cele erotice. Scriitorul cu bună știință aduce votul de blam cumsecădeniei grave a literaturii clasice.

Prin instinctul său inegalabil față de năzuințele timpului se asociază nihilismul ionescian de factură absurdistă, dar conjugat ingenios cu emanciparea mitofolclorică a lui Creangă. Prin această simbioză Esinencu se desolidarizează de aspirațiile elitiste ale postmoderniștilor, persistând în valorificarea filierei dionisiace și ludice ale sufletului ancestral. Anume la răspântia ionescian-crengiană se clădește ineditul univers artistic, încântător prin structura sa explozivă axată pe jocul contrastelor și paradoxurilor enunțate drept axele existențiale atât a lumii înconjurătoare cât și a ființei umane.

Dar în discursul său programatic zeflemitor și mucalit se aciuiază, fără știrea scriitorului, un răs-

colitor sentiment liric, care răzbate în subtextul națiunii dominată de intonații preponderent ironice. Spre deosebire însă de predecesorii săi, Esinencu refuză să-și etaleze, aidoma șaizeceștilor împătimiți, prin intermediul eroului său liric zbuciumul interior, ci, dimpotrivă, face tot posibilul să nu-și divulge sensibilitatea frenetică a unui romantic întârziat. Mai mult decât atât. Esinencu își pune drept un scop vital eliberarea de utopiile sublimite ale șaizeceștilor! Această luptă interioară cu sinele său iremediabil atras de spiritual și etic, deoarece stagnarea a atestat cu ferocitate pericolul sinucigaș al visărilor romantice, îl face mai dârz, mai supărat pe lume și pe oameni, impulsionându-l să inaugureze o altă disciplină mondială, ce ar resuscita nu numai lumea reală axată pe minciuni și prefăcătorii, ci și cea artistică care și-a permis evadarea egoistă din cruzimile realității în templul de fildeș. Acest deziderat ambițios a fost declarat în calitate de credo în volumul *Disciplina mondială* [1].

Spiritul destructiv fiind la Esinencu mult mai pronunțat decât la mai tinerii Dabija, Lari etc., considerăm că în scopul lor temerar de a desființa valorile postmodernității au găsit un impuls artistic și psihologic pentru a-și motiva divorțul de generațiile precedente anume în discursul teribilist esinescian. Totuși, același Esinencu, în pofida mesajului protestatar la toate nivelele discursului, înscriindu-se astfel exemplar în revizuirea postmodernistă, propulsează o scriitură mai succulentă, mai pământescă, mai vie și mai emotivă. Deoarece, oricât ar proclama poetul că se regăsește exhaustiv în câmpul ludic al copilului teribil, scriitorul trăiește suferințele vieții cu cruntele ei dezamăgiri fără acel scut evazionist din sfera dramelor umane și sociale operat cu virtuozitate de postmoderniști. Coexistența paradoxală în mesajul esinescian a viziunilor artistice ce altădată se anihilau reciproc – neoromantismul cu revenirea la arhetipal și mitic și postmodernismul desacralizator – constituie punctul său forte anume prin această trăire la fel de pasională a extremelor.

Pare-se că deja la debutul său literar Esinencu demonstrează cu brio că posedă nativ arta subtextului, dar și harul unei construcții paradoxale a subiectului supuse invariabil unei răsturnări a situațiilor inițiale în cele mai inimaginabilele chipuri, care îl și motivează să acceadă la o artă imanent deschisă unor transformări nețărmurite a spațiului și a timpului. Totuși, inițierea sa în domeniul celei de a șapte arte în calitate de coautorul scenariilor lui Vlad Ioviță, iar mai târziu în ipostaza conducătorului asociației de debut „Experimentul”, nu a avut cum să-i permită manifestarea din plin a temperamentului

impetuos. Numai în perioada restructurării s-a ivit posibilitatea de a crea opere cinematografice adecvate mesajelor sale temerare.

Căutarea unei sinteze creative între două arte de o rezonanță majoră – literatura și cinematografia – era animată de aspirația exprimării virtuților filozofice și etice, decepțiilor istorice, dar și revelațiilor estetice ale unui suflet etnic bântuit de crizele identității (istorice, sociale, etnice, artistice). O adevărată și incontestabilă recâștigare de către cineștii autohtoni a timpului pierdut semnalează *Tunul de lemn* (regia V. Brescanu), înscris într-o sinteză cinematografică ignorată de decenii – parabola filozofică îmbrăcată în haina ilarului de factură absurdistă. Caracterul recuperator și în același timp original al filmului *Tunul de lemn* se edifică prin afilierea cinematografică la universul inedit al lui Nicolae Esinencu, situat la răscrucea tradiționalismului lirizant al anilor 50-70 cu criticismul postmodernist al optzeciștilor. Or, gradul superior de sintetizare a ancestralului cu modernul se manifestă în demersul zeflemist al lui Nicolae Esinencu, sfidând prin răsturnarea tuturor valorilor stabilite anterior.

Deja *Tunul de lemn* (regia V. Brescanu) a scos în evidență o particularitate aparte a poeticii lui Nicolae Esinencu, care relevă modalitatea sa originală de a-și situa eroii în spațiul glacial al unei singurătăți absolute. Atât în *Tunul de lemn*, *Tălpile verzi* cât și, mai târziu, în *Vâltoarea* se dezvăluie obsesia esinesciană de a-și supune eroii unor probe de factură naufragială, care-i determină existența în paroxismul abandonului insular. Pare-se, această modalitate de a-l rupe pe om de comunitatea socială (procedeu frecvent și în alte opere literare – vezi *Doc*, *Alo*, *Teo* etc.) este o necesitate interioară a autorului de a dăruia personajelor sale o șansă de a cunoaște lumea și rostul său în ea, cum au făcut-o primii oameni pe pământ. Această revenire mitică la origini îi atribuie un mesaj aparte scriiturii esinesciene, dar relevă și o aprigă dorință a autorului de a înțelege sensurile primordiale pierdute în iureșul istoriei.

Izolarea programatică îi atribuie din start personajelor peliculei *Tunul de lemn* o dimensiune arhetipală, iar acțiunilor sale o factură ritualică. Subiectul este axat pe lupta crâncenă a moșului David (sic!) și nurorii sale Maria cu abilitii aviatori germani care pun la cale un joc cinic și plin de o cruzime bestială cu aceste fapte neprihănite. Celebrul har al scriitorului, clădit pe arta paradoxurilor, îl îndeamnă să-i situeze față în față pe pașnicii țărani care au cunoscut pe parcursul vieții lor în sânul naturii doar sentimente și acțiuni ingenui, păstrate cu sfințenie de pe vremurile primilor păstori și agricultori, cu repre-

zentații unei civilizații avansate – ofițerii germani, supuși unei pervertiri morale nemaivăzute, dezlănțuite de ciuma secolului XX – fascismul, – un atentat, aidoma comunismului, la desființarea umanului în om. Eroismul acestor personaje parcă coborâți din cerurile folclorului românesc este îmbrăcat în hainele multicolore ale umorului, grotescului, burlescului, ce le fortifică spiritele și ingeniozitatea de a inventa noi și noi procedee întru a nu ceda lumea monștrilor.

Moș David și nora sa Maria, hăituiți de piloții fasciști, dau dovadă de o rară voință și încăpățănare de a nu ieși din virtuțile înscrise în moralitatea țărănească de secole, continuând să îngrijească cu sfințenie pământul și vietățile ce le sunt încredințate. Este foarte importantă această evidențiere a procesului trezirii în spiritul acestor oameni simpli a demnității, iar mai târziu și a rebeliunii eroice, având în vedere situația lor năpăstuită. Operatorul Ivan Pozdneakov prin racursurile expresive evidențiază contrastul izbitor dintre avioanele ce se prefac în cerul dezmarginat în uriașe păsări de pradă și gospodăria mică a țăranilor, care sălășluiesc ca niște fulgi de nea pe întinderea pământului. Lupta tragicomică între aceste două universuri se întetește când fasciștii atentează la pudoarea Mariei, ordonându-i să se dezbrace în preajma lor. Atunci bătrânul își schimbă radical tactica: de la împărștiatul de pietre și jocul de-a v-ați ascunselea (ascunzând concomitent animalele și roadele), la punerea în acțiune a unui tun nemțesc de trofeu. După ce prima încercare de atac se termină prin distrugerea propriei case, moș David nu se dă bătut nici de această dată, construind un tun de lemn cu care reușește să-i doboare pe dușmani doar cu prețul propriei vieți și distrugerii definitive a gospodăriei sale. Nora însărcinată rămâne absolut singură pe pământul fumegând...

Extremul duel dintre cumsecădenia patriarhală și cinismul modern, dintre iscusința sfidătoare și improvizatia temerară, dintre rațiunea perversă și instinctul sănătos, oricât ar părea de patetic în aparență acest contrapunct, se înscrie într-o formulă inovatoare a eternei opoziții dintre om și război. Regizorul Vasile Brescanu excelează în cel mai bun film din biografia sa cinematografică atunci când surprinde fiorul înduioșător al firescului lui moș David și Maria și știe să contracareze făptura contrafăcută a aviatorilor, care în acest joc diabolic nu au observat când au părăsit propria sa ființă umană, complăcându-se în ipostaza unor bestii fără suflet.

Totuși, momentele accederii la armonia majoră între parabola filozofică și satira burlescă, ce carac-

terizează originalitatea discursului esinescian, nu întrepătrund toată țesătura filmului, Brescanu alunecând pe panta comică și expres evenimentială a subiectului. Jocul actorilor Vasile Tabârță și Veronica Grigorașenco este și el în mare canalizat în jurul acțiunii anecdotice și, cu toate că, neîndoios, actorii, după o lungă secetă artistică, trăiesc clipe de o veritabilă inspirație, de vervă și sinceritate aproape uitare, ei nu știu întotdeauna să spargă limitele unei comedii de situații. Iar atunci când în final personajelor le este răpusă ultima speranță de scăpare, regizorul nu știe întotdeauna cum să găzduiască judicios răbufnirile temperamentului actorilor înzestrați. Cu părere de rău, astfel se pierde șansa de a retrăi un catharsis aidoma celui ce a cutremurat spectatorul la vizionarea filmului georgian *Tatăl soldatului*, unde marele Sergo Zakariadze a frapat omenirea prin suferința puerilă a unui suflet devastat de întorsătura cruntă a istoriei – războiul.

Și totuși, filmul a trezit o reacție entuziasmată atât din partea comunității cinematografice, cât și din cea a spectatorului dornic de o comedie mucalită dotată cu caractere veridice și reacții umane firești. Îi încânta și faptul că deși războiul, de obicei, era prezentat într-o intonație patetică, iar stilistica acestor opere era tributară doar genurilor grave, cum ar fi drama ori tragedia, autorii *Tunului de lemn* cutezează la o răsturnare a canoanelor, accentuând latura ilară, care în contextul dat semnifică persistența umanului chiar și în situația strident inumană. Or, eternii naivi, care se încumetă să riposteze ciumei fasciste, se desprind de dimensiunea comică prefigurându-se în martirii unei istorii crude și ostile, umanizând-o prin jertfele sale necanonizate. Reputatul critic rus de teatru și cinema Irina Miagkova a atestat caracterul ancestral al acestei creații filmice, reliefând *insistența autorilor de a-i înscrie pe eroi în cadrul geamului care amintește de icoanele țărănești, întru a semnifica sfințenia acestor oameni neprihăniți, care au reușit să-și păstreze osatura spirituală* [2]. La fel de importantă mi se pare reactualizarea tradiției gândirii metaforice înscrise într-o parabolă filozofică. Poate nu chiar la același grad al firescului scriiturii esinesciene, dar totuși destul de elocvent în acest film se dezvăluie paradoxul germinativ al interferenței dintre temperamentul lui ilariant de sorginte crengiană și nota absurdistă venită din marele deceptii ale secolului XX.

O altă fațetă, la fel de epatantă, a impactului demersului esinescian constă în revigorarea într-o sinteză modernă a unor genuri desființate în timpul stagnării: elogia, drama, tragedia, înscrise în metastructura parabolei.

Aceste inovații se disting în filmul *Tălpile verzi*, în regia lui Vladimir Plămădeală, consacrat unui subiect vital și sfâșietor de dramatic al existenței neamului, cel al exodului țăranilor din sate în orașe. Spre deosebire de cineaștii bulgari, care au elaborat un ciclu multidimensional pe teme migrăției, în Moldova acest complex proces social a fost evocat doar tangențial în *Ultima lună de toamnă* în tonalitate estompată de spiritul contemplativ al catharsisului mioritic.

Nicolae Esinencu aprofundează până la dimensiuni tragice repercusiunile prăbușirii universului patriarhal. Indubitabil, el aduce în literatura și cinematografia moldovenească nu numai arta sa nepereche în valențele ei ludice. Scriitorul se apropie nepremeditat de intensitatea eminesciană în conceperea tragismului insurmontabil al existenței umane. Revitalizarea unor viziunii ancestrale în spațiul neglijat de decenii, cel al tragediei în care s-a transformat pe ecran elegia *Tălpile verzi* se datorează regăsirii reciproce a temperamentelor artistice (celui al scriitorului și al regizorului), implantate în aceeași viziune tragică a lumii, dar și credo-urile spirituale, interpătrunse de un sentiment de o exuberantă compasiune față de sufletele neprihănite ale personajelor, dar și o neostoită nedumerire față de viață atât de crudă și nedreaptă, însă atât de scumpă, care invariabil te părăsește.

Osatura filmului – dezvăluirea vieții paralele a doi simpli țărani, ruși de către copii de la vetrele strămoșești și aduși în jungla urbanistică, nu se limitează la constatarea veșniciei opoziții „părinți - copii” relatată de obicei în tonalitatea satirică. Vladimir Plămădeală, prin metafore și simboluri concludente (printre care se evidențiază singurătatea zguduitoare a unui cal rătăcit în iureșul șoselei aglomerate de șiruri interminabile de automobile), îi situează necruțător pe năpăstuiții săi moși, rătăciți și ei în lumea labirintică și rece a urbei, în condiția eternă a regelui Lear, cel trădat de copii, dar și de viață.

Emblematicii bătrâni, văduviți de scutul înțelepciunii exploatare până la saturație de literatura și cinematografia moldovenească, se caută reciproc cu o înfrigurare disperată pentru a se agăța unul de celălalt, absolvindu-se de glaciala singurătate. Este, de fapt, o metaforă ce conține confidența tragică a unei părți de națiuni cu rădăcinile strivite. De aici aceea iremediabilă solitudine a unor spirite rătăcite pe drumurile marii istorii, ce i-a privat de certitudinea meleagului natal.

Multiplele sensuri, dar și sentimente nerostite altădată, invadează *Tălpile verzi*, determinând forța uitată a efectului cathartic al adevărului spus cu

sinceritate, pasiune și durere. Aidoma scriitorului și regizorului nu se retrage în castelul de fildeș al unui contemplator rece al suferințelor eroilor săi, devastați de crizele etice ce însoțesc invariabil procesul migrației accelerate, ci urcă împreună cu ei Golgota celor vinovați fără vină. Regizorul modernizează starea tragică a personajelor de a trăi parcă într-o lume oarbă și surdă, care nu-i vede și nici nu-i aude, acordându-i tonalitățile frenetice ale necomunicării aduse la paroxism la sfârșitul secolului XX. Deși nelipsit de unele stângăcii, inerente pentru un neofit în filmul de ficțiune și departe de a fi perfect la toate componentele artistice, pelicula a devenit o revelație socio-psihologică în urma căreia a fost pus degetul pe o rană sângerândă. După câteva proiectări ale filmului la TV Moldova 1 s-a constatat o rezonanță nepremeditată a acestui scurtmetraj: la adresa autorilor filmului au sosit scrisori-pocăințe din partea copiilor, care și-au recunoscut părinții seduși și abandonați, dar și pe ei obsedați de dorința cu orice preț să ajungă orășeni. În cele din urmă, acest modest film s-a dovedit a fi un diagnostic necruțător al unei națiuni marcate de păcatul dezicerii.

Or, nu naivii și zăpăciții moșnegi sunt cei inferiori, cei depășiți, ci mult gravii lor copii – imitatorii fără suflet și scop ai unei lumi străine. Dezumanizarea ca un blestem îi afectează pe ei, nicidecum pe părinți, primii devenind ai nimănui, nu și bătrânii, care știu de unde vin. *Tălpile verzi*, artistic și emotiv, trage clopotele disperării, anunțând pierderea irevocabilă a demnității în iureșul oportunist al urbanizării forțate.

Importanța incontestabilă a acestui scurtmetraj de debut constă anume în trans-simbolizarea cinematografică a temperamentului viguros al lui Esinencu la paragraful dramelor, dar și tragediilor ființei umane situate la răscrucea istoriei despre care era absolut interzis să se vorbească în perioada de bravadă optimistă a stagnării. Reabilitarea acestor genuri aruncate de pe corabia artei sovietice, a găsit o puternică rezonanță în sufletele spectatorului oboșit să se tot privească în oglinzi strâmbe.

Este semnificativ că perioada dramatică, dacă nu chiar tragică prin deznodământul său în eclipsa „Todercan-Șiman”, se încheie cu filmul realizat la studioul privat „Favorit” de regizorul Oleg Tulaev după scenariul lui Nicolae Esinencu. E vorba de *Vâltoarea*, considerată la apariția sa pe ecran o *gură de aer cinematografic* [3] de către talentatul cineast Gheorghe Vodă. S-a întâmplat ca anume această peliculă să fie un strigăt de disperare a două ființe sensibile, care au reușit să surprindă și să dea glas stării de spirit post restructurării, acutizat în deja

Republica Moldova de disensiunile insurmontabile ale mediului multinațional. Or, în acești ani, iluziile aplanării crizelor de identitate s-au dovedit a fi pierdute pentru totdeauna.

În *Vâltoarea* este evocat paroxismul aceluiași abandon insular despre care am mai vorbit, dar deja nu ca un procedeu artistic, ci ca o repercusiune a pierderii ultimelor speranțe în schimbarea destinului istoric. Autoizolarea, evadarea din lumea mare, pe de o parte, și părăsirea vetrelor strămoșești în vederea înscrierii într-un orizont dezmarginat al modernității, pe de altă, sunt dilemele ce se dovedesc a fi două fațete a complexei stări psihologice determinate de consecințele dezmățului socialist, marcat de nemaivăzute manifestări ale amoralismului duplicitar.

Filmul fascinează printr-o atmosferă stranie, misterioasă, creată de o minunată simfonie vizuală a Deltei. Aceasta, prin respirația stufului, mereu într-o agitație însuflețită, prin întinsul nețărnut al oglinzii râului îl reîntoarce pe spectator în peisajul original al începuturilor creării lumii. Or, Delta, devenind un al cincilea personaj al filmului, sugerează o cu totul altă viziune a corelației „om - natură”. Imaginea nuanțată a peisajului Deltei în veșnica ei metamorfoză surprinzătoare, dar și plină de primejdii, răstoarnă mitul romantic al armoniei supreme a existenței omului în sânul naturii. În contextul răscolitor de dramatic al filmului pierderea și acestei forțe protectoare se pretează a fi încă un semn al „sfârșitului istoriei”.

O particularitate impresionantă a filmului ține de învăluirea chipului Stăpânului, Străinului, dar și Femeii și Copilului într-un zăbranic enigmatic de nepătruns, ceea ce-i atribuie filmului respirația arhetipală a eternului prezent al mitului. Eroii filmului, ceea ce e semnificativ, nu au nume, ci prezintă arhetipul bărbatului, femeii, copilului, dar și a străinului – unui trimis din lumea mare, care însă își caută disperat vetrele părăsite.

Regizorul, fascinat de arta subtextului esinescian care diagnostichează starea lumii, de metafora zguduitoare a unui om ce se sufocă, înscrisă în scenariul literar „În sus pe râu” realizează o inspirată parabolă despre modernul fiu rătăcitor pe care nu-l mai așteaptă nimeni și nimic. Candoarea nostalgică a imaginii create de operatorul Alexandru Maica prin utilizarea unor filtre speciale, ce au estompat culorile, ecourile frenetice ale muzicii vizionare,

inspirata partitură muzicală fiind semnată de Ghenadie Ciobanu, jocul interiorizant al actorilor Algis Matulionis, Alexandru Iațko, Ala Menșicov, Serghei Ungarov, care au demonstrat posedarea perfectă a artei tăcerii, abandonate de cinematograful palavragiu al ultimelor decenii – toate aceste performanțe erau îndreptate spre a releva o stare de rătăcire și neostoită neliniște a unor generații damnate de statutul eternilor orfani.

Tonalitatea tragică, disperată, metafora persistentă a cercului vicios ca o răspântie din poveste ce irevocabil duce la moarte – sunt trăsăturile rarissime în filmul autohton, parcă uitate în epoca *Gustului pâinii* și a *Lăutarilor*. Un racursiu modern, nemai-auzit, absolut inedit se referă la moștenirea bolilor sufletului părinților de către urmașii săi. De aceea finalul filmului, când copilul se molipsește de la Străin de tusea sufocantă, atinge semnificația ororii. Astfel, se proliferază un aspect care cu timpul va deveni tot mai actual: dezmoștenirea spirituală a tinerilor generații surprinsă de Nicolae Esinencu ca cea mai răscolitoare dramă a propriului popor, silit să trăiască între refularea trecutului și sublimarea viitorului.

Și, totuși, confesiunea răvășitoare a unui om devenit străin lumii dar și sie însăși, care se reîntoarce și moare neregăsindu-și patria devastată, se înscrie în tradiția tragediei antice cu valențele ei cathartice. Acest deznodământ purificator se produce în scena zguduitoare când băiatul îngrozit de starea Străinului, care i-a devenit atât de apropiat, îi cheamă pe oameni să-l salveze cu atâta disperare de parcă existența omenirii depinde de această salvare. Strigătul deznădăjduit în spațiul filmului se prezintă ca acela în pustiu, dar răzbate de pe ecran în inimile spectatorului, chemându-l să-și revadă rostul vieții.

Așadar, anume *Vâltoarea* semnifică, de fapt, sfârșitul nu numai al unei epoci istorice, care a atras în tumultoasa sa vâltoare câteva generații valide, ci și al unei importante etape, prin mesajul său spiritual, al culturii naționale.

Bibliografie

1. Esinencu, N. *Disciplina Mondială*. Ch.: Art & x, 1995.
2. Miagkova, I. Studioul „Moldova-Film”, dar și filmul moldovenesc, Nr.51, 18 octombrie 1988.
3. Vodă, Gh. O gură de aer cinematografic, în: *Literatura și arta*, nr. 18, 24 martie, 1993.