

IMAGINEA FEMEII ÎN CREAȚIA LUI EMIL LOTEANU

WOMEN REPRESENTATION ÎN EMIL LOTEANU'S WORKS

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN¹

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9420-8741>

CZU 791.633-051(478)

791-52(478)

DOI <https://doi.org/10.55383amtap.2025.2.12>

Cinematografia lui Emil Loteanu, una dintre vocile marcante ale studioului „Moldova-Film”, se distinge printr-o estetică romantică în care personajele feminine ocupă un loc semnificativ fără a constitui o temă centrală explicită. Întrucât operele sale au fost create într-un context sovietic izolat de teoriile feministe emergente în Occident, ele nu au fost analizate până acum din perspectiva studiilor de gen. Acest articol examinează reprezentarea personajelor feminine în câteva filme reprezentative ale regizorului, evaluând funcțiile narrative, gradul de autonomie și raportarea la stereotipurile epocii. Studiul propune integrarea unei perspective de gen în analiza filmografiei lui Emil Loteanu și, prin aceasta, în cercetarea cinematografeiei moldovenești și post-sovietice.

Cuvinte-cheie: cinema, feminism, Emil Loteanu, Moldova-Film, reprezentare

The cinematography of Emil Loteanu, one of the defining voices of the “Moldova-Film” studio, is characterized by a romantic aesthetics in which female characters play a significant role, though not an explicitly central thematic one. Since his works were created within a Soviet context isolated from the feminist film theories emerging in the West, they have not previously been examined through the lens of gender studies. This article analyzes the representation of female characters in several of the director’s key films, assessing their narrative functions, degree of autonomy, and relationship to the gender stereotypes of the period. The study proposes integrating a gender perspective into the analysis of Emil Loteanu’s filmography and, more broadly, into research on Moldovan and post-soviet cinema.

Keywords: cinema, feminism, Emil Loteanu, Moldova-Film, representation

Introducere

Regizorul Emil Loteanu rămâne una dintre cele mai reprezentative figuri ale cinematografeiei moldovenești din perioada studioului *Moldova-Film*. Considerat „cel mai fervent promotor al filmului de autor în cinematografia națională” [1 p. 35], filme precum *Lăutarii* (1971), *O șatră urcă la cer* (1976) sau *Dulcea și tandra mea fiară* (1978) i-au adus notorietate internațională, oferindu-i acces la resurse de producție și libertăți artistice rare în spațiul sovietic. Considerat un cineast cu un pronunțat spirit romantic, Loteanu acordă o atenție constantă și subtilă prezenței feminine, ale cărei reprezentări sunt încărcate de semnificații simbolice, așa cum remarcă și Ana-Maria Plămădeală: „Cântarea eternului feminin este una din cărămizile construcției universului său artistic” [2 p. 54]. Studiul de față își propune analizarea modului în care personajele feminine sunt construite și integrate în opera cinematografică a lui Emil Loteanu. Cele mai influente creații ale sale, realizate în anii 1960-1970, coincid cu perioada în care, în Occident, se conturau primele direcții teoretice ale feminismului în cinema, formulate de cercetătoare precum Laura Mulvey sau Claire Johnston. Spre deosebire de contextul occidental, cinematografia sovietică – și, implicit, cea moldovenească – a rămas izolată de aceste dezbateri critice, ceea ce explică absența unei tradiții de interpretare feministă aplicată filmelor produse în spațiul URSS. Această lacună persistă, în mare măsură, și astăzi, în întreg arealul post-sovietic, inclusiv în Republica Moldova,

¹ E-mail: zaporojanradu@gmail.com

unde perspectiva de gen se dezvoltă lent și fragmentar în studiile cinematografice. Întrucât o analiză comprehensivă a întregii cinematografii moldovenești ar presupune un demers mult mai amplu, prezentul studiu delimitează ca obiect de lucru filmografia lui Emil Loteanu, considerată relevantă atât prin vizibilitatea personajelor feminine cât și prin impactul estetic și cultural al acestor filme. Metodologic, cercetarea se bazează pe o analiză calitativă a eroinelor și personajelor feminine din filmele de ficțiune ale lui Loteanu. Sunt examinate funcțiile narrative ale acestor personaje, gradul lor de autonomie, influența asupra evoluției acțiunii, precum și modul în care ele reproduc sau subminează stereotipurile de gen specifice epocii. Au fost selectate câteva dintre cele mai reprezentative filme ale regizorului, pentru a investiga modul în care reprezentarea femininului este articulată la nivel narativ, vizual și tematic.

Eroinele lui Emil Loteanu

Probabil, cea mai emblematică prezență feminină din perioada *Moldova-Film* este actrița Svetlana Toma, descoperită de Emil Loteanu, care debutează la 17 ani în *Poienile roșii* (1966). În acest film „clădit pe concepția antropocentrică a mitologiei românești” [3 p. 121], Toma o interpretează pe Ioana, o păstorită idealizată în spiritul romantismului poetic. Personajul este configurat printr-o perspectivă predominant masculină: deși trăsăturile naturale conferă verosimilitate, costumul – baticul stilizat și haina roșie – amplifică artificial senzualitatea și symbolismul feminin. Această reprezentare corespunde observației lui Mulvey: „Ceea ce contează este ceea ce provoacă eroina [...]. În sine, femeia nu are nicio importanță” [4 p. 19]. Ioana devine motorul narativ al protagonistului Andrei, proiectarea dorințelor masculine într-un registru romantic idealizat.

Totuși, filmul introduce și nuanțe de forță feminină: Ioana muncește cot la cot cu bărbații și este superioară „orășeanului” în mediul pastoral, iar aspirația de a cunoaște o lume dincolo de sate sugerează o dorință de emancipare. Cu toate acestea, momentele respective sunt eclipsate de destinul tradițional feminin, orientat spre iubire și dependență. Personajul reflectă astfel ambivalența cinemaului romantic-sovietic: autonomie parțială și determinare patriarhală. În *Lăutarii* (1971), Leanca devine idealul feminin al lui Toma Alistar, „muza” care îi „însuflește creația” [3 p. 143]. Deși episodică, prezența ei este esențială, constituind un reper mitic al feminității idealizate. Scena biciuirii, cu expunerea nudului, introduce o corporalitate feminină estetizată într-o manieră problematică din perspectiva studiilor de gen: nuditatea este simultan vector al patetismului romantic și al vulnerabilizării femeii. În contrapunct, rolul episodic al iubitei haiducului Radu Negostin evidențiază tiparul recurent la Loteanu: personaje feminine iconice, dar fără autonomie narativă.

Realizat pe baza unor nuvele de Maxim Gorki, *O șatră urcă la cer* (1975) reprezintă apogeul romantic al vieții nomade a romilor în filmografia lui Emil Loteanu. Pelicula a fost extrem de bine primită de criticii vremii și a beneficiat de o popularitate remarcabilă în întreg spațiul sovietic. Narațiunea urmărește povestea hoțului de cai Luiku Zobar (Grigore Grigoriu), a cărui existență este orientată integral spre cucerirea dragostei Radei, interpretată de Svetlana Toma. Rada este proiectată ca ideal feminin al eroului – o prezență mitică, dorită și urmărită, constituind motorul afectiv al întregii acțiuni. De la prima lor întâlnire Zobar pare vindecă sau fermecat de prezența Radei, un personaj feminin construit într-o cheie mitologică. Rada este o figură atipică pentru spațiul tradițional în care evoluează: manifestă un comportament nonșalant, libertin, uneori obraznic, iar feminitatea ei se situează în afara normativului epocii. Este tipajul „femeii sălbatică”, al „neîmblânzitei”, echivalentul mitic al femeii fatale – o apariție care fascinează și tulbură, dar care nu se regăsește în realitatea imediată a spectatorului. În sensul criticii feministe, Rada poate fi interpretată prin prisma teoriei lui Claire Johnston, conform căreia mitul reprezintă „principalul mijloc prin care femeile au fost utilizate în cinematografie: mitul transmite și transformă ideologia sexismului și o face invizibilă – atunci când este făcut vizibil, se evaporă – și, prin urmare, e ceva natural” [5 p. 25]. Conștientă de frumusețea și puterea ei de seducție, Rada manipulează bărbații, își ironizează pretendenții și refuză să se lase „cumpărată” de un boier care îi pune întreaga avere la picioare. Totuși, această libertate a Radei este posibilă

doar în contextul unei caste considerate excepționale; femeii rome îi este permis să fie „altfel” tocmai pentru că nu se înscrie în stereotipurile asociate femeii tradiționale. Ea are nevoie doar de libertatea de a-și urma drumul, în acord cu voința proprie. Filmul este profund muzicocentric și își construiește spectacolul vizual în jurul dansului și expresivității femeilor rome. În acest context, afirmația lui Claire Johnston – „...în ciuda accentului enorm pus pe femeie ca spectacol în cinema, femeia ca femeie este în mare măsură absentă” [5 p. 26] – devine extrem de relevantă. Și în *Șatra* prezența feminină funcționează predominant ca imagine-spectacol. Personajele feminine sunt definite mai ales prin reacțiile pe care le provoacă bărbaților, prin dorința și privirea acestora. Chiar Rada, în ciuda aparenței de autonomie, este caracterizată în principal prin raportare la bărbații care o urmăresc, o curtează, o privesc și o revendică. Filmului îi aparține și una dintre cele mai controversate scene din creația lui Loteanu: scena de dragoste dintre Rada și Zobar, unde camera panoramează deliberat spre corpul dezgolit al Radei, insistând asupra sânilor ei. Dincolo de funcția vizual-narativă, momentul reflectă perspectiva masculină (*male gaze*) în forma sa cea mai explicită. Scena putea fi plasată într-un registru mai subtil, însă opțiunea regizorală accentuează obiectivizarea personajului feminin.

Povestea de dragoste dintre Rada și Zobar culminează într-un final brutal, aproape shakespearian. După multiplele refuzuri ale Radei de a-i deveni soție, Zobar o ucide – un act ce poate fi citit în cheia psihologiei feministe ca expresie a fragilității patriarhale: „dacă nu vei fi a mea, nu vei fi a nimănui”. Ulterior, Zobar este ucis de tatăl Radei. Finalul sancționează, simbolic și literal, prezența unei femei libere, care nu se supune normativului tradițional. Personajul Radei devine astfel victima unei ordini masculine, a proiecțiilor afective ale eroului, dar și a unui imaginar patriarhal ce nu poate tolera o femeie autonomă. Aceeași lipsă de opțiuni caracterizează destinul Olgăi Skvorțova din *O dramă la vânătoare* (1978). Olga devine „soarele în jurul căruia gravitează destinele” [2 p. 53], dar, în realitate, este un „soare ostatic” al dorințelor masculine. Prim-planurile insistente și rochia roșie reiau estetica feminității poetizate. Dorința de a ieși din condiția socială precară o determină să intre, pe rând, în relații cu Urbenin și cu contele Karneev, însă acest parcurs nu conduce la emancipare, ci la un deznodământ tragic: Olga este ucisă de Kamâșev. Finalul confirmă observația critică potrivit căreia „Olenika este răpusă de povara visurilor bărbaților despre femeia ideală” [2 p. 54]. Olga este prinsă într-un context social rigid, unde erorile feminine sunt definitive, iar responsabilitatea morală este amplificată asupra femeii. Loteanu recurge la arhetipul femeii-martir, dar într-o versiune desacralizată, subordonată pasiunii masculine. Deși pare că Olga ar putea fi o „femeie fatală”, fatalitatea aparține de fapt proiecțiilor și acțiunilor celorlalte personaje. Conceptul *eternului feminin*, legat de „inferioritate, blândețe și emoționalitate” considerate „înnăscute și fixe” [4 p. 16], este perfect ilustrat de destinul ei. Diferența de vârstă semnificativă între Olga și bărbații care o doresc amplifică vulnerabilitatea și asimetriile de putere, în linie cu teoriile feministe privind erotizarea tinereții ca formă de control simbolic.

De la registrele romantice și suprarealiste care i-au marcat începuturile, Emil Loteanu își extinde aria de expresie odată cu filmul biografic *Anna Pavlova* (1983), realizat în două părți. Producția urmărește viața celebrei balerine ruse, interpretată din nou de Galina Beliaeva, și construiește un portret cinematografic cu ambiții transnaționale, plasând-o pe protagonistă pe scene din Regatul Unit, Franța, Statele Unite ale Americii sau Mexic. În contextul ultimului deceniu de existență a Uniunii Sovietice, amploarea vizuală și logistică a filmului rămâne remarcabilă. Totuși, pelicula nu este lipsită de inserții propagandistice subtile – critici la adresa Occidentului și elogii la adresa culturii și identității ruse – în consonanță cu discursul ideologic al epocii. Privit din perspectiva spectatorului contemporan, filmul nu reușește să coaguleze o narațiune dramatică unitară și coerentă, funcționând mai degrabă ca o succesiune de episoade ilustrative din viața balerinei. Această structură fragmentată poate fi explicată prin statutul biografic al materialului: având ca reper figura istorică a Anei Pavlova, regizorul nu își putea permite deformarea substanțială a faptelor sau a construcției simbolice asociate acesteia. Personajul cinematic reflectă astfel valorile deja legate de imaginea publică a balerinei: devotament absolut față de dans, disciplină neclintită și o ambiție interpretativă care o plasează ca lider incontestabil al artei sale. Ancorarea în biografia reală

și în contextul socio-istoric precis au modelat inevitabil reprezentarea personajului pe ecran. Pavlova este prezentată ca un etalon al excelenței artistice, un model de dedicare și profesionalism, iar filmul lui Loteanu – în ciuda constrângerilor ideologice și a fragmentării narative – funcționează ca un omagiu adus „talentului divin” al uneia dintre cele mai importante figuri ale baletului rus.

Concluzii

Imaginea femeii în filmografia lui Emil Loteanu se înscrie în tiparele interpretării patriarhale și ale privirii masculine, chiar și atunci când este filtrată prin poetica romantică specifică regizorului. Dincolo de dramaturgia și semantica filmelor sale, personajele feminine din *Poienile roșii*, *Lăutarii* și, în mod special, *O șatră urcă la cer* sunt integrate într-o mitologie fantastică ce favorizează idealizarea și naturalizarea feminității ca obiect al dorinței masculine. În majoritatea acestor filme, personajele feminine servesc drept impuls pentru acțiunea masculină și ca suport pentru proiecțiile emoționale ale eroilor, fără a avea un traseu narativ independent.

O particularitate notabilă este faptul că, în *Șatra* și *O dramă la vânătoare*, intenția artistică regizorală conduce la eliminarea fizică a personajelor feminine. Indiferent de motivele narative invocate – iubire, gelozie, justiție sau destin – moartea eroinelor devine un element structural, servind funcției cathartice a filmelor. În ambele cazuri, personajul feminin este supus unui destin tragic, dictat de forțe externe și de proiecțiile masculine care îi modelează existența. Din punct de vedere vizual, Loteanu utilizează frecvent nuditatea în mod intenționat și uneori pronunțat exhibiționist, în special în *Șatra* și *Lăutarii*, unde corpul feminin devine supraexpus privirii spectatorului. Tot la nivel semiotic, predomină în costumele eroinelor culorile roșu și alb. Roșul ca semn al erotismului și al senzualității idealizate, iar albul ca marcă a purității, inocenței sau sacralității feminine. Aceste alegeri vizuale consolidează reprezentarea arhetipală a *eternului feminin*, concept milenar asociat cu autoritatea patriarhală și cu rolurile fixe atribuite femeii în imaginarul colectiv.

Eroinele din filmografia lui Emil Loteanu se înscriu astfel în paradigma eternului feminin, prin care feminitatea este prezentată ca esență stabilă, simbolică și predestinată, iar rolurile lor în universul filmic sunt subordonate acestei logici. Chiar atunci când par puternice, libere sau „anormale” în raport cu convențiile sociale, acțiunile lor sunt în cele din urmă limitate sau anulate de dinamica masculină a narațiunii. Totuși, aceste observații nu diminuează valoarea artistică a filmelor, în special *Poienile roșii* și *Lăutarii*, pelicule reprezentative pentru poetica cinematografică moldovenească și profund ancorate în mitologia și etnosul spațiului românesc.

Filmul poetic nu s-a intersectat niciodată în mod natural cu discursul feminist - nu din opoziție, ci din diferență de obiect și de orizont filosofic. În acest sens, pietismul tradițional al cinematografiei lui Loteanu face aproape imposibilă articularea unei libertăți revoluționare a personajului feminin. Poeticul cinematografiei moldovenești de odinioară iubește femeia, o idealizează și o sacralizează, dar în același timp o supune și o sacrifică. Această ambivalență definește reprezentarea femininului în filmele lui Emil Loteanu: o feminitate frumoasă, mitizată, dar prizonieră a unei viziuni tradiționale care, în final, îi refuză autonomia.

Referințe bibliografice

1. LUPAȘCU-BOHANȚOV, Alexandru. *Metamorfozele identității în cultura media din Republica Moldova*. Chișinău: Epigraf, 2023. ISBN 978-9975-60-524-3.
2. PLĂMĂDEALĂ, Ana-Maria. Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare. *Arta*, 2015. Ser. Arte audiovizuale. 2015, nr. 2, pp. 49–55. ISSN 2345-1181.
3. OLĂRESCU, Dumitru; Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ și Violeta TIPA. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2014. ISBN 978-9975-52-174-1.
4. MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: PALGRAVE, 1989. ISBN 978-0-333-44529-7.
5. JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1976.

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.